Kienzl.

Miscellen.

Gesammelte Feuilletons und Aufsätze über Musik, Musiker und musikalische Erlebnisse

von

Dr. Wilhelm Kienzl.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes,
(Hermann Voigt)
1886.

Seinem verehrten Freunde

Friedrich Hofmann

gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

„Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen".
(Goethe.)

Es liegt in der Zeit, daß der Künstler schriftstellert. Dies allein ist freilich noch lange kein Grund dafür, daß auch ich die Feder in die Hand nehme, um diesmal keine Noten, sondern Worte und Sätze zu schreiben.

Was mich dabei leitete, war jedoch Dasselbe, was mich stets veranlaßte, Noten zu schreiben: das Bedürfniß, mich zu äußern. Diesem Bedürfnisse halte es der geneigte Leser zu Gute, wenn dieses zu einem stattlichen Bande angeschwollene Buch nicht durchaus auch seinem Bedürfnisse entsprechen sollte. Es ist keine trockene, systematisch zusammenhängende Theorie, die ich hier biete, sondern in bunter Abwechselung hingeworfene Gedanken und Empfindungen über Verschiedenes, was mich im Laufe der Jahre als Künstler interessirte oder gar innerlichst bewegte. Ich hielt mich also ganz nach unseres Dichterkönigs oben citirtem Spruche, indem ich Historisches, Kritisches, Aesthetisches und vor Allem selbst Erlebtes in ungezwungener Folge aneinanderreihte. Theils sind es bereits in verschiedenen Tagesblättern und Fachzeitschriften veröffentlichte, theils neu entstandene Aufsätze, welche ich hier meinen geehrten Lesern und Leserinnen in Buchform übergebe.

Der Hauptwert, den ich dieser Veröffentlichung selbst ungescheut beimessen zu dürfen glaube, ist die offene Darlegung meines künstlerischen Standpunktes, welche ich, unbekümmert um die mir als Künstler möglicher Weise daraus erwachsenden mißlichen Folgen der Oeffentlichkeit übergebe. Ich hatte dabei nie die Absicht, irgendwie zu verletzen, wohl aber die, stets die Wahrheit zu sagen. Das Gute und das Wahre sind aber verschiedene Begriffe. Möge der freundliche Leser mitunter mit Letzterem vorlieb nehmen, wenn er das Erstere vermissen sollte!

Dresden, im December 1885.

Dr. Wilhelm Kienzl.

Inhalt.

I.

Die ersten Entwickelungsphasen der Tonkunst.

Versuch einer populären Darstellung.

(1877.)

Keine Kunst behersch̄t unsere moderne Cultur mehr als die Tonkunst. — Wie ein in seinem natürlichen Laufe gehemmter Wasserstrahl, der nach der Befreiung vom hindernden Elemente um so heftiger seinen Lauf fortsetzt, als wolle er die früher versäumte Zeit einbringen, so hat auch die lange der Menschheit verschlossene Kunst der Töne ihre Entwickelung bis zu der hohen Stufe, die sie heute schon erreicht hat, in einer unglaublich schnellen Zeit durchgemacht — und wenn wir das Jahrhundert, in welchem die schon zu einer gewissen (relativen) Höhe gekommene Kunst wieder in Verfall geriet und fast von Neuem entstehen mußte, hinwegrechnen, so müssen wir zugeben, daß ein so schneller Entwickelungsgang noch in keiner Wissenschaft und Kunst je dagewesen. — Wenn ich hier von „Tonkunst“ spreche, so meine ich unsere neuere Musik, deren erste Anfänge wir in's 4. Jahrhundert zu verlegen haben, denn die sogenannte „griechische Musik“ ist nie eine Musik auch nur entfernt in unserer Weise gewesen; sie war eben — um es kurz zu sagen — rein Wissenschaft, und nie hat die Musik so viele bedeutende Gelehrte im strengsten Sinne des Wortes aufzuweisen gehabt als zur Zeit der Griechen, während wir sehen, daß nie von Künstlern bei den Griechen Erwähnung gemacht wird, außer in Märchen und Sagen, wo die Gestalt eines solchen „Künstlers“ stets mit phantastischen Vorgängen in Zusammenhang gebracht wird, aus denen wir deutlich erkennen, daß die Griechen zwar eine Ahnung von der Einwirkung der Töne auf die Seele hatten, aber dennoch diese nur als Beigabe ansahen, welche der „Künstler“ seinen Worten hinzufügte; ist es doch auffallend, daß ein „Künstler“ auf der Lyra stets auch ein Dichter war; dies

gielt von Orpheus, dem Bändiger der Thiere, durch dessen Spiel selbst die Steine — wie es naiv heißt — erweicht wurden, von Arion, Amphion, Linos und zumal von Sappho. — Der berühmte Musikgelehrte Kiesewetter behauptet kurzweg, daß wenn Alt-Hellas auch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr aus ihm hervorgehen hätte können. — Es wäre zu weit gegangen, wollte man Hypothesen aufstellen über die allerersten Veranlassungen, die Töne in eine gewisse Ordnung — sei es auch nur durch die Unterscheidung der Tonhöhe zweier auf irgend welche Weise erzeugter Töne — zu bringen, Dies muß wohl schon in total unhistorischer Zeit geschehen sein, da wir sogar die Erfindung der dreisaitigen Lyra — immerhin schon ein bedeutender Beweis musikalischer Erkenntniß — einem Gotte, nämlich Merkur, zugeschrieben finden, welcher eine bei der Austrocknung des Nilschlammes zurückgebliebene verdorrte Schildkröte gefunden haben soll, deren vertrocknete Sehnen bei der unwillkürlichen Berührung mit dem Fuße Töne von sich gaben. Ich glaube, daß die primitivsten Urverhältnisse der Natur den Menschen bereits auf Nachahmung und Zusammenstellung der Töne hingewiesen haben, so z. B. das Pfeifen des Sturmwindes, das Fallen eines Tropfens auf einen hohlen, harten Körper u. v. A.

Meine Absicht ist es aber eigentlich, die Entwickelung unserer Musik, welche sozusagen eine vollkommen neue Erfindung des Menschen war, seit den ersten christlichen Zeiten, in welchen wir die ersten Versuche eines Tonsystems in unserem Sinne finden, darzulegen.

Unsere Musik dürfte ihren Anfang in der primitivsten Weise in den unterirdischen religiösen Versammlungsorten der ersten Christen genommen haben, welche eben sangen „wie der Vogel singt“ und nicht an bestimmte Gesetze gebunden waren; daß ihnen auch jegliches theoretische Wissen fehlte, erhellt aus der vollkommen dem Gefühle allein entsprechenden Behandlung der Worte in der gesungenen Musik, indem sie nicht auf Takt noch Tondauer Gewicht legten, sondern den Worten auch im Gesange die natürliche Betonung gaben, — ein Bestreben, welches sich bei der mit der Zeit hereingebrochenen großen Willkür bezüglich der Textbehandlung fast ganz verloren hat und nur durch die von

Schumann begonnene und Wagner streng durchgeführte Reformationsthätigkeit erst jetzt wieder geltend zu machen anfängt. — Von einer Kunst kann man da wohl noch nicht sprechen, doch eine solche wurde bald zum Bedürfnisse.

Ich sage „zum Bedürfnisse", denn, als sich die Zahl der christlichen Gemeinden vermehrte, war ein gleichmäßiges Zusammensingen immer schwieriger geworden; es mußte also eine Art von Regulativ geschaffen werden, um nach — wenn auch noch so dürftigen — Regeln Ordnung in die gottesdienstlichen Gesänge zu bringen; daß diese von Frauen und Männern im Unisono gesungen wurden, brauche ich wohl kaum zu erwähnen. Wie nun war ein solches Ordnen des Gemeingesanges möglich? Allein nur durch die Aufstellung einer fest einzuhaltenden Tonleiter. Der „heilige" Ambrosius (geboren 333) war es zuerst, welcher — bekannt als ein Gelehrter — nach Lichtung des ungemein complicirten Tonsystems der Griechen, welche man in Kunstangelegenheiten stets als maßgebend anerkannte, vier Tonreihen von je 8 Tönen aufstellte; diese waren: d e f g a h c d — e f g a h c d e — f g a h c d e f — g a h c d e f g; man nennt sie die authentischen im Gegensatze zu den plagalen (seitlichen oder dazugehörigen), welche nach Ambrosius Papst Gregor der Große (591—604) hinzufügte, indem er einsah, daß erstere allein zur Erreichung großer Wirkungen nicht genügten; seine Tonreihen waren: a h c d e f g a — h c d e f g a h — c d e f g a h c — d e f g a h c d. — Wir sehen also hier ein schon ganz respectables Material angehäuft, und zwar allein durch die Bestrebungen der Kirche und ihrer Diener, welche damals stets mehr bereit waren, Kunst und Wissenschaft zu fördern, als in unserem kirchlich-jesuitischem Zeitalter im schlechtesten Sinne des Wortes. — Doch Das, was die Kirche hier Großes durch diese beiden Männer geleistet hatte, sollte eben wieder durch die Kirche fast zu Grunde gehen, wenn man eine 150 Jahre lang dauernde Verirrung so bezeichnen darf; denn, trotz der scharfen Maßregeln, welche Gregor für die Aufrechthaltung seines vorzüglichen Systems getroffen hatte, geriet dasselbe unglaublich schnell in Vergessenheit. Es war nun die Sache des Privatfleißes einiger zufällig weniger begabter Mönche, den Kirchengesang wieder zu heben;

doch diese aufrichtig gemeinten Bestrebungen sollten die Sache nur schlechter machen, denn diese Mönche nahmen von Neuem die heißgeliebten Werke der griechischen Musikgelehrten zur Hand und bildeten sich nach denselben ihre Resultate; aber nur der bekannte übertrieben fanatische Haß der christlichen Gemeinde (worunter ich hier das ungebildete Volk verstehe) gegen alles Heidnische, ja selbst gegen deren hehrste Kunstproducte, war es hier, welcher gleichsam mit seinen letzten Kräften an die Ueberreste des zerfallenen Bauwerkes christlicher Musikanfänge sich anklammerte und so alle fremden Einflüsse wieder verhinderte. Da war es nun Karl der Große, der mächtige Förderer der geistigen Interessen seines Volkes, welcher sich mit Eifer des verwaisten Kirchengesanges annahm und so seine Bedeutung wieder herstellte, allerdings nachdem dieser eine Verirrung von ungefähr einem und einem halben Jahrhunderte durchgemacht hatte. — Der Kirchengesang, welchen wir jetzt vor uns haben, war nach rein melodischen Principien construirt; von Harmonie war noch keine Spur, als ein gelehrter Mönch aus Flandern, Hucbald mit Namen (geb. 840, gest. 932), welcher sich während seines ganzen Lebens mit Musiktheorie beschäftigte, auf die Idee kam, mehrere Stimmen in verschiedenen Intervallen parallel gehen zu lassen, eine Idee, welche ich ein „Ei des Columbus" nennen möchte, da es uns jetzt unmöglich dünkt, daß man nicht schon längst früher an gleichzeitiges Erklingenlassen von verschieden hohen Tönen gedacht hat; allerdings hatten auch schon die Griechen daran gedacht, doch ihre charakteristischen mathematischen Bedenken, welche sich in Folge ihrer Berechnungen ergaben, ließen ihnen keine Ruhe; und hätte die Sache auch noch so gut geklungen, sie hätte aber nicht mathematisch gestimmt, so wäre sie fallen gelassen worden. — So finden wir nun, daß die Griechen sogar Terzen und Sexten für große Dissonanzen erklärten (so Ptolemäus, Didymus ꝛc.), was uns deswegen paradox erscheint, weil wir unwillkürlich an den Klang dieser Intervalle beim temperirten Tonsysteme denken; nur Octaven (selbstverständlich auch Einklang) und Quinten waren Consonanzen, daher eine Harmonie in unserem Sinne undenkbar.*) —

*) Die historische Begründung dieser Thatsache finden wir bei Aristoteles, welcher behauptet, daß es ihm gerade so unverständlich sei, wenn

Hucbald stützte sich nun auf diese rein theoretischen Resultate und verfaßte einen Gesang aus dem Kopfe, wo er zuerst zwei und dann auch mehrere Stimmen zugleich, und zwar in Quinten-Parallelen (!) gehen ließ; er versuchte dieß auch mit Quarten, die ja nichts Anderes als Quinten in der Verkehrung sind, und glaubte nun, wie er dies auch an einen Freund in einem Briefe schreibt, den „süßesten Wohllaut" erreicht zu haben, worin er sich allerdings gewaltig täuschte, da die Welt noch nie etwas Scheußlicheres konnte gehört haben als eine solche Fortschreitung, welche jetzt das Verpönteste ist, was ein Componist sich zu Schulden kommen lassen kann. Diesen ersten Versuch eines harmonischen Gesanges nannte Hucbald das „Organum". — In neuester Zeit erst sind die Meinungen der Musikgelehrten (zumal von Ambros, Kiesewetter, Paul, Langhans) über diesen Punkt auseinandergegangen. — Wenn auch Hucbald hiermit speciell nichts Bedeutendes geleistet hat, so hat er doch das Verdienst, die Anregung zu einer harmonischen Behandlung des Gesanges gegeben zu haben. — Beiläufig sei hier bemerkt, daß er die Aufzeichnung der Tonreihen ermöglichte, indem er die betreffende Wortsilbe, welche auf einen Ton fiel, entweder höher oder tiefer schrieb als die vorhergegangenen oder darauffolgenden Silben, eine zwar ungenaue, aber immerhin feinsinnige Erfindung Hucbald's. — Erst mit Guido von Arezzo klärt sich das Feld wieder merklich. Die „Musikforschung" (wie sie sich früher oft ganz ohne Grund prahlerischer Weise nannte) machte sich hier die Sache sehr bequem, indem sie Alles, dessen Ursprung man nicht genau zu ermitteln wußte, Guido von Arezzo in die Schuhe schob; daher die auffallende Erscheinung, daß mitten in einer meist nur dem Gelehrten oder Musikbeflissenen bekannten Periode dieser Name ganz allein zu einer gewissen Popularität gelangt ist. Man schrieb dem guten Manne, dem ich keineswegs sein unläugbares Genie nehmen will, die Erfindung folgender wichtiger Dinge ohne Weiteres zu: Die Benennung der Töne mit a b (h) c d e f g a b (h), also die Tonschrift,

---

mehrere Leute gleichzeitig Verschiedenes sprechen, als wenn Jeder einen anderen Ton singen würde. — Also ein absolutes Nicht-Verständniß der Harmonie.

das Monochord (bereits von Boëthius, geb. 472 n. Chr., erfunden), das Clavier, das „Gamma“, die Aufklärung über die Kirchentonarten, das Solfeggiren (ut re mi fa so la si), die Zweistimmigkeit, die „harmonische Hand“, das „Hexachord“, die Notenschrift u. s. w. Guido muß uns also hier gewissermaßen ein Repräsentant für alle die unbekannt gebliebenen Erfinder von einigen der aufgezählten Dinge sein, wie etwa Homer der nominale Repräsentant für die uns unbekannten Dichter der „Iliade“ und „Odyssee“ sein soll. Schiebt man aber alle diese Erfindungen gerade auf Guido, welcher bekanntlich um 1020 n. Chr. wirklich lebte, so kommt man unwillkürlich zur Ueberzeugung, daß gerade dieser Mann doch eine besondere Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst haben muß; und diese hat er denn auch wirklich. Sein Hauptverdienst ist die Verbesserung der Tonschrift, nicht zu verwechseln mit der auch oben angeführten Erfindung der Notenschrift, welche Guido nie, auch nicht annähernd, gekannt hat, er hatte die sogenannten „Neumen“ eingeführt, kleine Punkte, Striche und Häkchen, welche eine allerdings höchst complicirte aber schon bedeutend genauere Tonschrift bildeten. Was die Fortschritte in der Harmonie betrifft, so hat Guido hierin kaum mehr geleistet als Hucbald, indem er — ohne Hucbald's Schriften zu kennen — auf die gleiche Idee verfiel wie dieser. — Man sieht hier gleichsam die Naturnotwendigkeit der Entwickelung einer Kunst in ihrem vollsten Lichte.

Das 12. (darauf folgende) Jahrhundert ist in ein eigenthümliches Dunkel gehüllt; wir finden nur unausgesetzte Versuche in der Harmonie, welche bald die griechischen Vorurtheile bezüglich der immer mehr gewürdigten Terzen und Sexten vollständig verdrängen; auch das Taktwesen beginnt seine ersten Flügelschläge. — Im 13. Jahrhunderte erst springt die Knospe bereits zu einer schönen Rose auf, indem Franco von Cöln ein feineres Verständniß für die Con- und Dissonanzen an den Tag legt; er unterscheidet bereits vollkommene und unvollkommene, auch mittlere Consonanzen wie auch die Dissonanzen; der Takt steigt fast zur Höhe seiner jetzigen Bedeutung.

Zu gleicher Zeit arbeitete man allerseits emsig im gleichen Sinne in England und Frankreich; da traten Johannes de

Muris und Marchettus de Padua auf, welche der bis jetzt noch ganz vernachlässigten Melodie auf Grund der durch langjährige Speculation zu Stande gebrachten Harmonie ihr Recht zum erstenmal angedeihen lassen; es ist uns dies ein klarer Beweis dafür, daß unsere Melodie nur ein im Verhältnisse zu der Harmonie mögliches Etwas ist, ohne welche wir sie nie erfunden hätten; dies tritt am klarsten bei den noch jetzt in dieser Hinsicht zurückgebliebenen Völkern, z. B. bei den sonst reich begabten Indern hervor, welchen eine Melodie in unserem Sinne ganz unverständlich ist, da ihnen der Mutterschoß derselben — die Harmonie — fremd ist. Von dem Zauber der neuen Kunst und ihrer Macht angezogen, waren es Viele, welche im 12. und 13. Jahrhunderte — zumal in Frankreich — als sogenannte „Troubadours" herumzogen und von ihnen selbst gedichtete und componirte Minnelieder vortrugen, die allerdings unser Ohr nicht mehr zu vertragen im Stande ist; in Deutschland nannten sie sich „Minnesänger". Die bedeutendsten in Frankreich waren: Thibaut, König von Navarra und Adam de la Hale; in Deutschland: Heinrich von Veldecke, Ulrich von Lichtenstein, Reimar von Zweter, Konrad von Würzburg, Hartmann von Aue, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschinbach u. s. w. — Nun finden wir bereits die Tonkunst auf ihrem geraden Wege zur gegenwärtig erreichten Höhe, welche möglicherweise nur eine sehr relative sein kann im Vergleiche zu der unseren Sinnen selbstverständlich noch gänzlich unbekannten Höhe, die sie vielleicht in einem nächstfolgenden großen Zeitabschnitte erreicht. Ich habe hier nur die dürftigsten Entwickelungsphasen der Tonkunst mit specieller Hinsicht auf Bildung von Tonsystem, Harmonie und Molodie kurz berücksichtigt und zwar lediglich in der Absicht, ein möglichst übersichtliches Bild derjenigen Musikepochen zu geben, welche dem Laien in dieser Kunst wohl das Unbekannteste zu sein pflegen. — Die Entwickelung des Contrapunktes und zumal der ganzen angewandten Composition schien mir in diesem engen Rahmen überflüssig.

Fassen wir aber die ganze Geschichte einer Kunst, so weit sie uns vorliegt, zusammen, so werden wir oft ein gewisses — ich möchte sagen: systematisches Wiederkehren mancher lange früher

schon dagewesenen Perioden bemerken, welches wir kurzweg mit dem Begriffe einer Wiederholung bezeichnen, indem wir sie „Renaissance" (Wiedergeburt) nennen; eine solche — behauptet man — müsse z. B. auch jetzt in der Tonkunst eintreten, da Manchen in der sogenannten „neudeutschen Richtung" alle Mittel nach einer Seite hin erschöpft zu sein scheinen; es müßte also eine Haydn-Mozart'sche Periode wiederkehren. Dem ist nicht so! — Nie kehrt in einer Kunst (sei es welche immer) eine frühere Epoche zurück, weil man in einer neuen nicht mehr weiter schreiten kann; die Kunst schreitet immer weiter, aber — um es bildlich zu bezeichnen — in einer Art von Spirale: sie scheint nur auf den früheren Punkt zurückzukommen, lenkt aber ihre kreisartige Bahn immer um ein Beträchtliches **über** den Punkt hinauf, welchen sie früher einnahm. — Dies ist der Weg der Kunstentwickelung!

II.

Eine Woche in Bayreuth.

Berichte über die erste Aufführung von Richard Wagner's „Der Ring des Nibelungen“.

(1876.)

Einleitung.

„Dort stehe es auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth“, sind die Schlußworte Wagner's im IX. Bande seiner „gesammelten Schriften und Dichtungen“, und sein „Wort ist Fleisch geworden“; eine der größten Ideen der Kunstgeschichte hat sich zur That verwirklicht: das Morgenrot einer neuen dramatischen Kunstepoche ist über unser Jahrhundert hereingebrochen; es wurde uns ein Werk geschaffen und es wurde uns eine Verlebendigung dieses Werkes geboten, wie in dieser Art wohl noch nie früher etwas Aehnliches dagewesen war.

Ich darf es wohl kühn behaupten, daß ein Mann von so allgemeiner Begabung wie Richard Wagner kaum noch existirt hat; nicht genug, daß er uns eine musikalische Reform herbeigeführt hat und uns als Dichter Zeugniß seines durchdringenden Geistes und seiner tiefgehenden Weltanschauung gegeben, er bietet auch Alles auf, uns ein Ideal von der Ausführung seines Werkes zu schaffen, was allerdings eine Aufgabe war, wie sie wohl schwieriger in unserer Zeit nicht gedacht werden kann, weil diese nur zu viel den Mitteln huldigt, nicht dem Zwecke; da müssen wir nun die ungeheure, beinahe beispiellos dastehende Energie des Meisters bewundern, mit welcher er sämtliche Schwierigkeiten vom Baue des Festspielhauses bis zur Leitung der Arbeiten des untergeordneten Handwerkers zu bewältigen wußte, um Alles Das, was er sich von der Verwirklichung seines Planes geträumt hatte, bis in's kleinste Detail zu vollenden. — Wagner's Princip, welches sich in seinen Schriften und Werken

deutlich zeigt, war, ein „Kunstwerk der Zukunft“ anzubahnen; und was versteht nun Wagner unter diesem „Kunstwerk“?

Um es kurz zu sagen: es ist die Vereinigung aller einzelnen Künste zu einer großen allgemeinen Kunst der Menschheit, zu einem wahrhaft idealen Spiegel des menschlichen Lebens, und zwar im musikalischen Drama.

Nach Wagner's Ansicht giebt es keine Kunst, welche im Stande wäre, vollkommen für sich zu bestehen; die Künste sollen sich gegenseitig unter die Arme greifen und eine Familie bilden, in welcher jedes Glied gleiche Berechtigung erhält. — Dieses Princip, welches sowohl dem gesprochenen Drama als auch der vorwiegend musikalische Ziele verfolgenden Oper ihre Berechtigung abspricht, hat nun Wagner durch sein umfangreichstes und bedeutendstes Werk: „Der Ring des Nibelungen“ vollständig verlebendigt und der nur allzugroßen Gleichgültigkeit den neuen geistigen Producten gegenüber, welche besonders die deutsche Nation mehr als zur Genüge bewiesen hat, ein festes Ziel gesteckt, indem er mit allen nur denkbaren Mitteln auf eine durchaus vollendete Wiedergabe seines Werkes gedrungen ist. Es bildeten sich zu diesem Zwecke anläßlich der von Wagner wiederholt erlassenen Aufrufe in allen Theilen der Welt sogenannte „Wagner-Vereine“, welche zum Zwecke hatten, so viel als möglich pecuniäre Mittel für die Ausführung des großen nationalen Unternehmens beizusteuern. Nun sind wenige Jahre verflossen, und wenn wir früher mit Loge („Rheingold“) sagen konnten: „Ein stolzer Saal, ein starkes Schloß, darnach stand Wotan's (Wagner's) Wunsch“, so können wir jetzt jubelnd mit ihm ausrufen: „Haus und Hof, Saal und Schloß, die selige Burg, sie steht nun stark gebaut!“ —

Wir ziehen nun in dem lieblichen Städtchen Bayreuth ein; überall wimmelt's von interessanten Leuten! —

Ich glaube sogar, daß noch kaum ein so kleines Städtchen ein so großes Contingent von hervorragenden Menschen beherbergt hat. Mich dünkt es gar nicht uninteressant, Ihnen, geehrte Leser, einige der bedeutendsten von denselben aufzuzählen. An Vertretern der Wissenschaft, Schriftstellern und dramatischen Künstlern sah man hier: Franz Gehring aus Wien, Gustav Engel aus Berlin, W. Marr aus Hamburg, Wilh. Tappert aus Berlin,

Friedr. Nietzsche aus Basel, Dr. Theod. Helm aus Wien, Fr. Rob. Schletterer aus Augsburg, Paul Lindau aus Berlin, F. Bodenstedt aus Hannover, Fr. Brockhaus aus Leipzig, W. Challier aus Berlin, F. A. Gevaert aus Brüssel, H. Kretzschmar aus Leipzig, Langhans aus Wiesbaden, L. Meinardus aus Hamburg, Dr. Mosenthal aus Wien, L. Nohl aus Heidelberg, Director Jauner, Jos. Lewinsky, V. Schembera und Dr. E. Schelle aus Wien, Marie Seebach aus Berlin, L. Speidel aus Wien, Dr. Spitzer aus Wien, R. Vincenti aus Wien, Dr. F. von Hausegger aus Graz, Clara Ziegler aus München, Dr. H. Zopff aus Leipzig, Dr. Förster aus Leipzig, Helmholtz aus Berlin. — Von Componisten und ausübenden Musikern fanden sich hier ein: Herm. Riedel, F. Doppler, L. Labatt, W. Gericke, A. Goldschmidt, K. Grammann, J. Hellmesberger sammt Sohn, G. Walter, Dav. Popper sammt Gemahlin aus Wien, Jul. Kniese aus Frankfurt a. M., Damrosch aus New-York, Aug. Klughardt aus Neustrelitz, Minnie Hauck aus Berlin, Anna Mehlig aus Stuttgart, F. Wüllner aus München, Alb. Dietrich aus Oldenburg, F. Servais aus Brüssel, J. v. Bernuth aus Hamburg, Hanns v. Bronsart aus Hannover, Louis Brassin aus Brüssel, F. Dessoff aus Karlsruhe, G. Hentschel aus Berlin, Ed. Lassen aus Weimar, C. Goldmark aus Wien, Nic. Rubinstein aus Moskau, Louis Ehlert aus Wiesbaden, Rich. Kleinmichel aus Hamburg, Rob. Radecke aus Berlin, X. Scharwenka aus Berlin, W. Taubert aus Berlin, Ferd. Thieriot aus Graz, Peter Tschaikofsky aus Moskau, Aug. Wilhelmj aus Wiesbaden, K. Eckert aus Berlin, Edvard Grieg aus Stockholm, Rob. Heckmann aus Köln, Franz v. Holstein aus Leipzig, Marianne Brandt aus Berlin und endlich Franz Liszt. Außerdem waren noch anwesend die Maler: Hans Makart aus Wien, L. Bechstein aus München, Fritz Kaulbach aus München u. s. w.

Setzen wir unseren Weg vom Bahnhofe in die Stadt fort, so sehen wir an allen Häusern — Fahnenstangen ausgesteckt; die Fahnen selbst haben dem bereits aus Bayreuth geschiedenen deutschen Kaiser*) gegolten, und die vielen Vertreter deutscher Kunst und

*) Ich machte nämlich erst den zweiten Cyclus mit; Kaiser Wilhelm und andere Regenten hatten dem ersten beigewohnt.

Wissenschaft mußten sich mit dem Holze allein begnügen. — Bei weiterem Fortschreiten zeigt sich zum Entsetzen der Fremden ein imposanter, aus Holz gezimmerter Circus, welcher wohl dem Bayreuther Festtheater keinen Eintrag thun dürfte, wie dies wiederholt von allzuwitzigen „Wagnerianern" bemerkt wurde. — Wir überschreiten die Brücke und passiren das sogenannte „goldene Haus", ein Theater, welches die größte Bühne Deutschland's enthält, innerlich im reichsten Zopfstyl, und das jetzt allerdings Schloß und Riegel hütet; endlich gelangen wir zum Hôtel „Sonne", wo sich soeben Brünnhilde-Materna sonnt. — Dort finden alle Zusammenkünfte der Künstler statt; der Speisesaal enthält, wie es fast in jedem Bayreuther Gasthause der Fall ist, R. Wagner's Bild; auch seine Büste findet sich hie und da. — Schweifen wir vom genannten Hôtel nach links ab in den sogenannten „Rennweg", so gelangen wir zu R. Wagner's Villa „Wahnfried", einem anmutigen und einfachen Gebäude in einem Garten mit „verbotenem Eingange", welches ihm die Stadt Bayreuth aus Dankbarkeit errichtet hat.*) — Dies ist alles Nennenswerte, was sich in der kleinen, durchaus gemütlichen Stadt dem Reisenden bietet. Machen wir nun einen Spaziergang zum Theater Wagner's! Dahin führt eine Allee, welche sanft zu einem Hügel ansteigt und durch welche wir in zwanzig Minuten (nicht wie gewisse Zeitungen meldeten „einer Stunde" oder gar noch mehr) zum Festspielhause gelangen. Dieses selbst bietet einen prächtigen Anblick und ist mit Fahnen reich geschmückt; an beiden Seiten befinden sich Restaurationen, von welchen aus man einen herlichen Ausblick auf die Stadt genießt; dort war es auch, wo ich am Tage vor der ersten Vorstellung Meister Wagner mit Cosima vorbeifahren sah; er hat seit einem Jahre, wo ich ihn in Wien Bruchstücke aus seinem „Ring des Nibelungen" dirigieren sah, bedeutend gealtert. — Als sich die Kunde verbreitet hatte, daß Wagner im Anzuge sei, machte sich unter den dort prosaisches Bier trinkenden Rheinnixen und Walküren wie unter den Fremden eine allgemeine Unruhe geltend: „Der Meister, der Meister!" — Alles erhob sich feierlich zum Gruße, bis Wagner vorbei war!

---

*) Siehe darüber Näheres im Capitel „Wahnfried und seine Bewohner".

Was Unterkunft und Verpflegung in Bayreuth betrifft, so wurde darüber bereits viel, zumal in Wiener Blättern, gesündigt denn dieselbe ist im Verhältnisse zu dem den spießbürgerlichen Einwohnern ganz ungewohnten Fremdenandrange — ganz Bayreuth zählt 15 000 Einwohner*) und birgt 5000 Fremde — eine überraschend gute; man speist fast allgemein Table d'hôte, was die Veranlassung zu zahlreichen Bekanntschaften giebt. Man hört da nur ästhetisiren oder über Musik sprechen, vielfach auch in Wagner'schen Alliterationen witzeln. Berührt man da irgend ein Opus X eines Componisten Y, so kann man gewiß sein, daß dasselbe sofort zum Tischgespräche wird, da gewissermaßen jeder eine Ehre darein setzt, sein Wissen zu zeigen! Unter meist sehr anregenden Mittagsgesprächen vergeht die Zeit bis zum Beginne des Festspieles; dann drängt sich denn Wagen an Wagen, und eine große Masse von Fußgängern strebt dem reizenden Hügel zu, auf welchem sich das Festspielhaus befindet. Das ist ein Wogen und Treiben und ein buntes Durcheinander von interessanten Physiognomieen! — Plötzlich ertönt von der Höhe des Hauses das Rheingold-Motiv und Alles strömt in das Theater, denn es ist allgemein bekannt, daß Derjenige, welcher nicht beim zweiten Zeichen seinen Sitz bereits inne hat, vor dem Theater unerbittlich zu lustwandeln verurtheilt ist, was doch Keiner gern thut. — Das Innere des Theaters macht einen mächtigen, durchaus würdevoll einfachen Eindruck; kein Sitz zeigte sich leer, ein Beweis, daß auch für den zweiten Cyklus bereits Alles „ausverkauft" war, was viel ist, da das Theater gegen 2000 Sitze enthält. Dasselbe unterscheidet sich wesentlich von allen früheren Theaterbauten; die Sitze steigen amphitheatralisch aufwärts; dadurch werden die Sitzreihen immer länger, so daß man von jedem Platze gleich gut sieht. Hinter diesen Sitzen erhebt sich die „Fürstenloge", eine fortlaufende Galerie von eilf Logen, welche den ganzen Hintergrund einnimmt; ober derselben befindet sich noch eine unbedeutende Galerie. Das Theater ist durch Gasflammen erleuchtet, welche mit weißen Glaskugeln umgeben sind; sie sind an den Seitenwänden und

---

*) Jetzt bereits 22000 (1885).

Säulen angebracht (Seitenlogen giebt es hier keine) und werden bei Lüftung des Vorhanges fast vollkommen abgedreht, was dem scenischen Bilde, welches im hellsten Lichte strahlt, einen eigenen Zauber verleiht, indem die ganze Aufmerksamkeit dahin gelenkt wird. Dazu tritt noch vortheilhaft die Unsichtbarkeit des Orchesters, von welchem ich wohl schlechthin behaupten kann, daß es das Höchste leistet, was bis jetzt je ein Orchester zu leisten vermochte; die Klangwirkung ist von einer geradezu überwältigenden Schönheit; wie sollte dies auch nicht sein, wenn das Orchester durchaus aus Concertmeistern und Kammervirtuosen zusammengestellt ist und wenn ein Wilhelmj die erste Geige, ein Servais das erste Violoncell spielt und ein Hans Richter am Dirigentenpulte sitzt. Vom Orchester ist, wie gesagt, mit dem Auge keine Spur wahrzunehmen und man begreift kaum, woher die Sphärenmusik tönt. Jede Kleinigkeit ist dazu angethan, die Illusion so hoch als möglich zu steigern; wir sehen an der Rampe wie an den Seiten der Bühne keine Lampen und erblicken auch keinen Souffleurkasten, denn die Sänger können ihre Partieen vollkommen auswendig, was ihre Leistungen um so naturwahrer erscheinen macht; Alles hat eben die höchste Naturwahrheit zum Ziele. Der „Vorabend" „Rheingold" begann um 7 Uhr Abends und dauerte ohne jede Pause bis halb 10 Uhr. Auf keinem Gesichte zeigte sich Abspannung. Alles war hingerissen. Ich will nun zum viergliederigen Drama selbst übergehen und dessen Aufführung genau erzählen!

„Das Rheingold".

Das Rheingold-Thema ertönt zum zweitenmale und meldet den Anfang; allgemeine Stille und Spannung: das tiefe Es beginnt in den Contrabässen und Contrafagotten; es entwickelt sich langsam die Rheinnixen-Melodie daraus; den Streichern gesellen sich die Holz- und später die Blechbläser hinzu; das wogende Thema wird immer lebhafter und schwillt mächtig an; wir glauben bereits das Wogen des Rheines wahrzunehmen, da theilt

sich plötzlich der Vorhang, und wir sehen es auch. Es spielt die erste Scene am Grunde des Rheines; die drei Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Floßhilde erscheinen nach und nach schwimmend und singend. Die Scenirung ist hier eine so vorzügliche, daß man sie von der Natur kaum unterscheiden kann. Der Zwerg Alberich steigt an einem Riffe empor, um sich eine der Töchter zu zähmen; eine nach der andern zieht ihn mit falschen Liebesworten an sich, und als er sich nähert, entschwimmen sie ihm mit höhnischem Lachen. Da fällt plötzlich ein Sonnenstrahl in's Wasser und macht das von den Rheintöchtern bewachte Gold im hellen Lichte erglänzen. Alberich rächt sich an den Spröden durch den Raub des Goldes, indem er zugleich die Liebe verflucht, denn nur Der, welcher der Minne auf ewig entsagt, ist im Stande, sich den Ring aus dem Golde zu schmieden, der ihm endlose Macht verleiht.

Die Rheintöchter tauchen dem Räuber wehklagend in die Tiefe nach; dunkles Gewoge erfüllt die ganze Bühne, welches sich in Wolken und endlich in feinen Nebel auflöst; nachdem dieser zerrissen ist, erblicken wir eine phantastische Gegend, als deren Hintergrund die Götterburg Walhall prangt; Wotan und seine Gemahlin Fricka ruhen auf blumigem Grunde. — Wotan hatte Fasolt und Fafner gedungen, die Burg zu bauen und ihnen dagegen Freia als Lohn versprochen; diese fleht Wotan an, daß er sie nicht den Riesen überlassen solle, doch Fafner und Fasolt dringen mächtig darauf — da erscheint Loge, Gott des Feuers, gleichsam der Mephistopheles unter den Göttern, und berichtet vom Raub des Rheingoldes mit der Bitte, Wotan möge dasselbe den Rheintöchtern wiedergeben. Wotan beschließt auf das Drängen Loge's, dem Alben das Rheingold zu entwenden und dasselbe zur Lösung für Freia den Riesen zu geben, womit diese — von der Macht des Goldes unterrichtet — sich zufrieden geben. Wotan begiebt sich nun mit Loge in das unterirdische Reich Alberich's — Nibelheim; dort hausen Alberich und dessen Bruder Mime und alle Nibelungen (das sind Zwerge). Mime hat Alberich den sogenannten „Tarnhelm" auf dessen Geheiß geschmiedet; dieser hat die Macht, den Besitzer desselben unsichtbar zu machen oder in jede beliebige Gestalt umzuwandeln. Wotan und Loge wollen die Wirkung des „Tarnhelmes" sehen, worauf sich Alberich zuerst in eine

Riesenschlange, dann aber auf Loge's listige Bitte in eine Kröte verwandelt, welche die beiden Götter mit einem Stricke fangen, wobei Loge den Tarnhelm erringt, in Folge dessen Alberich in seiner ursprünglichen Gestalt erscheint und von den Göttern gebunden an's Tageslicht geschleppt wird, wo er nur unter der Bedingung freigelassen wird, daß er alle aus dem Rheingolde gebildeten Geschmeide, den sogen. „Nibelungenhort", sowie schließlich den die höchste Macht verleihenden Ring ausliefert; auf Alberich's Zögern hin entreißt Wotan demselben den Ring, worauf Ersterer unter dem gräßlichsten Fluche zusammenbricht.

Fasolt und Fafner erscheinen mit Freia, um dieselbe zurückzubringen, da sie den gewünschten Hort erhalten; sie schichten das Geschmeide auf und bemerken noch den Ring an Wotan's Finger, welchen sie nun entschieden dazu verlangen, widrigenfalls sie Freia nicht freigeben. Wotan wehrt sich, trotzdem die Riesen Anstalt machen, Freia abermals zu entführen — da erbleichen die Götter; sie altern, da Freia, die Hüterin der ewige Jugend verleihenden goldenen Aepfel, sich entfernt, und es erscheint die Göttin Erda, welche Wotan mahnt, des Ringes Fluch zu fliehen, der dem Träger Verderben bringe. Ihrer Weisung folgt Wotan; er wirft den Ring zum Horte der Riesen, worauf er Freia zurückverlangt. Fafner sammelt sogleich den ganzen Hort in einen Sacken, um Alles für sich allein zu behalten. Da entspinnt sich zwischen den beiden Riesen ein heftiger Kampf, dem Fasolt erliegt. Fafner entfernt sich mit dem Horte — Gott Donner ruft Gewölk herbei — ein mächtiges Gewitter erhebt sich, dem ein Regenbogen folgt, auf welchem die Götter der Burg zuschreiten, während der Rheintöchter Gesang klagend aus der Tiefe herauftönt.

Dies ist der kurze Inhalt des Vorabends. — Das Werk machte einen zauberhaften Eindruck auf alle Hörer; allerdings ergreift es uns in mancher Hinsicht nicht so wie die späteren Theile, denn es sind fast durchwegs außermenschliche Gestalten, welche die Scene beherschen und daher unser menschliches Gefühl minder in Anspruch nehmen. — Die Aufführung kann wohl eine nahezu vollendete genannt werden; jedes Wort ist vernehmbar, jede Bewegung macht den Eindruck eingehenden Studiums, die Decorationen sind von Meisterhand gemalt, die Maschinen werden äußerst gewandt ge-

handhabt, und endlich ist das Orchester von entzückendster Wirkung. Am gelungensten war die Darstellung der Rheintöchter durch Frl. Lilly und Marie Lehmann wie Frl. Lammert, was anmutiges Spiel wie reinste Intonation, zumal im Zusammensingen, betrifft, ferner Göttin Erda (Frau Jaide); zumal Loge fand in Heinrich Vogl aus München einen unübertrefflichen Interpreten, sowie Alberich durch Carl Hill, Mime durch Schlosser aus München, Wotan durch Betz aus Berlin und Fasner durch F. v. Reichenberg. Das Publikum war in hohem Grade enthusiasmirt von Werk und Darstellung; und trotz des mächtigen Beifalles zeigte sich weder Einer der Darsteller noch der Meister selbst, nachdem Letzterer das Erscheinen als störend durch Plakate abgesagt hatte.

„Die Walküre".

Diesmal heißt es viel früher von der Stadt aufbrechen, denn die Vorstellung beginnt bereits um vier Uhr und dauert bis zehn Uhr; nach dem ersten und zweiten Acte sind nämlich Zwischenpausen von je einer Stunde, in der man sich psychisch und physisch restaurirt, was zu einem vollkommenen Genusse der folgenden Acte von großem Werte ist. — Von der enorm abspannenden Hitze, welche bei gedrängt vollem Hause zu verspüren war, macht sich kaum Jemand einen Begriff, der die Sache nicht miterlebt hat; doch ich muß es gestehen, weder Hitze noch Durst nahm ich mehr wahr, sobald das Orchester mit seinem erquickenden Wohllaute mein Ohr zu berauschen begann und sich der Vorhang wie zu einem Weltereignisse theilte; ich sage „wie zu einem Weltereignisse", denn gewiß ist es ein Weltereignis, was Wagner in seiner „Walküre" geschaffen. Gleich der erste Aufzug bietet uns wohl die vollendetste und ergreifendste Liebesscene, die je geschrieben wurde. Nach einem wildschaurigen Orchestervorspiele — Gewitter und Sturm darstellend — zeigt sich uns das Innere eines Wohnraumes, in dessen Mitte eine mächtige Esche ihre Wurzeln versendet; rechts brennt die Glut auf dem

Herde, welche allein den Raum undeutlich erhellt; da stürzt Siegmund, der Wälsung, atemlos, da von Feinden verfolgt, bei der Thüre herein und wirft sich ermattet auf eine Decke von Bärenfell. Sieglinde, Hunding's Frau, erscheint und labt den Müden mit Wasser und Met; die Liebe erwacht zwischen Beiden, welche nicht ahnen, daß sie Geschwister sind. Der heimkehrende Hunding läßt zum Mahle rüsten und fordert Siegmund, da er in ihm die aufkeimende Liebe zu Sieglinden bemerkt, für den nächsten Tag zum Kampfe heraus. Siegmund befindet sich bei anbrechender Nacht allein auf der Scene — da erscheint ihm plötzlich Sieglinde, welche ihren Mann mittelst eines Schlaftrunkes in tiefen Schlaf versenkt hat, und zeigt ihm das von einem „Greis in blauem Gewand" (Wotan) in der Esche Stamm gestoßene Schwert, welches bis zum Griffe drinnen haftet, und das noch Keiner herauszuziehen vermochte; es sei dem herlichsten Helden bestimmt. Siegmund, welcher sich früher „Wehwalt" nannte, entdeckt im höchsten Liebesdrange Sieglinden seine wahre Abkunft und zieht mit gewaltiger Kraft das Schwert aus dem Eschenstamme, welches er Nothung nennt, worauf sich Bruder und Schwester in rasender Trunkenheit in die Arme fallen. — Dieser Act ist von so unglaublicher Wirkung, daß man meinen sollte, eine Steigerung wäre in der Folge unmöglich; einzelne Momente sind von höchster Poesie durchdrungen, so z. B. der, in welchem die Thüre im Hintergrunde aufspringt und die ganze Frühlingspracht in hellem Mondlichte sichtbar wird: „Ha, wer gieng?, wer kam herein?" „Keiner gieng — doch Einer kam: siehe, der Lenz lacht in den Saal!" — Diese Scene brachten Frl. Schefzky und Herr Niemann geradezu vollendet zur Darstellung; es erhob sich auch ein großartiger Jubel im Auditorium, welcher mehr wog, als gewöhnlich, denn dasselbe bestand zum großen Theile in ernsten Männern, welche ihre kalte Berechnung über Bord warfen und von glühender Begeisterung hingerissen waren.

Die darauffolgende Pause kühlte sehr angenehm ab und war in mancher Hinsicht hoch interessant; an der Ostseite des Theaters sah man ein zwar nur dreiblätteriges, aber dennoch seltenes Kleeblatt lustwandeln; es war: Richard Wagner, Franz Liszt und August Wilhelmj; in nächster Nähe stand Wagner's geistvolle

Gattin Cosima mit Marianne Brandt im Gespräche; ich war zufällig Zeuge, wie der berühmte Pianist Charles Hallé aus London Wagner begrüßte; Wagner kannte anfangs den alten Herrn nicht mehr, wußte sich aber dann doch zu erinnern, und sagte: „Ah, wir kennen uns ja noch aus frühesten Zeiten, von Stephen Heller her, aber das war eine ganz andere Richtung, nicht wahr? — So zieht man endlich die ganze Welt heran!" indem er lächelnd auf sich deutete und sich trotz nochmaliger Sprechversuche Hallé's ohne Gruß entfernte. — Auf das „Schwert-Motiv" strömte wieder Alles in's Festspielhaus und der zweite Act begann. — Wie meine verehrten Leser bereits gesehen, habe ich mich vorläufig damit begnügt, den kurzen Inhalt der Handlung anzugeben und den Eindruck auf das Publicum zu schildern; ein ausführlicheres Eingehen ist jetzt noch absolut unmöglich und behalte ich mir ein solches auf später vor.

Wir erblicken eine wilde Felsengegend. Auf dem Bergjoche, vor dem sich eine Schlucht hinzieht, springt Brünnhilde, Wotan's Tochter, als Walküre jauchzend herum. Wotan fordert sie auf, für Siegmund im Kampfe gegen Hunding zu kämpfen, worauf sie fortstürmt. Es erscheint auf einem mit zwei Widdern bespannten Wagen Fricka; sie macht Wotan bittere Vorwürfe, daß er Brünnhilde für Siegmund kämpfen hieß, der doch mit Sieglinden blutschänderisch gefrevelt habe; Wotan vertheidigt der Minne Macht und wehrt sich gegen Fricka's Wunsch, seinen Liebling Siegmund im Kampfe zu fällen, bis er endlich, von Fricka nach langem Streite überredet, den Eid in deren Hände legt, er wolle Hunding schützen, nicht Siegmund. Brünnhilde erscheint, nachdem sich Fricka entfernt, und erblickt ihren Vater in gräßlichem Unmute. Dieser setzt ihr sein Leid in bitteren Worten auseinander und gebietet ihr zuletzt, für Hunding zu kämpfen. Nachdem sich Wotan entfernt, stürzen Siegmund und Sieglinde atemlos herein. Sieglinde hat entsetzliche Reue über ihren Frevel ergriffen; sie beschwört Siegmund, sie zu fliehen und sinkt endlich ohnmächtig zusammen. Brünnhilde nähert sich feierlich ernst und schwankenden Herzens dem über die bewußtlose Sieglinde liebevoll gebeugten Siegmund und kündet ihm als Walküre den Tod. Siegmund, den Gedanken nicht fassend, sich je von Sieglinden trennen zu

müssen, will diese mit Nothung tödten; da ergreift Brünnhilde tiefes Mitleid, sie schenkt eigenmächtig dem Helden das Leben und beschließt, ihn gegen Hunding im Kampfe zu schützen. Brünnhilde verschwindet; ein schweres Gewitter erhebt sich; Hörner Hunding's werden vernehmbar; Siegmund küßt Sieglinden und bricht zum Kampfe auf; bei sprühenden Blitzen sieht man weit im Hintergrunde auf der Höhe des Bergjoches Siegmund mit Hunding im Gefechte; ein furchtbarer Donnerschlag erweckt Sieglinde, welche den Kampf gewahrt; ober Siegmund erscheint plötzlich Brünnhilde in einem Lichtglanze schwebend, ihn mit dem Schilde schützend; als Siegmund zum Todesstreiche auf Hunding ausholt, erscheint in rötlichem Feuerscheine ober diesem Wotan, welcher Siegmund den Speer entgegenhält, an dem Siegmund's Schwert zerspringt; Hunding ersticht den Wehrlosen, worauf Sieglinde wie leblos zusammenstürzt. Brünnhilde hebt diese auf ihr Roß Grane, um sie zu retten. Wotan' verächtlicher Handwink bewirkt auch noch den Tod Hunding's, den er des Fricka gegebenen Eides halber früher schützen mußte. Unter Donner und Blitz verschwindet Wotan, nachdem er beschlossen, Brünnhilde ob ihres Ungehorsams gräßlich zu strafen.

Im dritten Aufzuge endlich sind wir am Walkürenfelsen. Acht Walküren sieht man nach einander auf fliegenden Rossen mit erschlagenen Helden im Sattel durch die Luft heranstürmen; sie jauchzen sich gegenseitig zu: „Hojotoho, hojotoho!" Diese Rufe gewinnen ein eigenthümliches Colorit durch die harmonische Behandlung; es ist nämlich durchgehends der übermäßige Dreiklang hier angewendet; die Wirkung dieser genialen, mit den berauschendsten Instrumentalfarben gemalten Freske war auf das Publicum eine solche, daß ein förmlicher Beifallsjubel entstand — es war aber auch ein Zusammensingen, wie es vollendeter nicht gedacht werden kann; und so mußte denn dieses übermenschliche Getriebe der Götterjungfrauen, dieses Schnauben und Wiehern der wilden bei Blitz und Donner dahinsausenden Rosse einen exorbitanten Eindruck erzielen.

Alle Walküren sind nun versammelt bis auf Brünnhilde; da stürzt auch diese atemlos auf die Scene, und zwar mit Sieglinden. Sie fleht um Hilfe bei ihren Schwestern, da Wotan sie

wütend verfolgt. Sieglinden giebt sie die Stücke vom Schwerte Nothung mit der Weisung, ohne Verzug zu fliehen, und wenn sie einen Sohn gebären sollte, ihm die Stücke zu hinterlassen. Sieglinde wendet sich zur Flucht. Wotan erscheint im höchsten Zorne; die Schwestern schützen Brünnhilde. Auf Wotan's Wunsch tritt sie demütig aus der Schaar der Schwestern und bittet um Gnade, indem sie ihren Vater erinnert, daß sie ja nach seines Herzens, wenn auch nicht seines Wortes Wunsch gehandelt habe. Doch Wotan, allen Bitten taub, spricht über sie die Verbannung aus Walhall aus: „Wunschmaid bist du nicht mehr; Walküre bist du gewesen — nun sei fortan, was so du noch bist!" Brünnhilde, auf's Höchste erschrocken, fleht um Gnade; doch Wotan bleibt unerbittlich; er verhängt über sie die Strafe, sie müsse auf einem Felsen schlafen, jedem Manne zur Lust, der sie erweckt. Auf Das hin reiten die anderen Walküren mit Wehgeschrei unter Donner und Blitz davon. Brünnhilde fleht, die Strafe wenigstens zu mindern; Wotan solle den Felsen mit loderndem Feuer umgeben und nur der Held, der es wage, das Feuer zu durchschreiten, solle sie gewinnen. Wotan, fast erweicht, geht auf ihre Bitte ein, küßt ihr die Gottheit von der Stirne, legt sie unter eine Tanne auf einen Felsen, deckt sie mit dem Schilde, nimmt rührenden Abschied und schlägt mit dem Speere auf den Felsen, welchem ein Feuerstrom entfährt, der die in Schlaf versenkte Brünnhilde umkreist.

„Wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer nie!" Dies ist eine der ergreifendsten Scenen, die je geschrieben wurden. Das Orchester malt in wunderbaren Farben die „waberndeLohe", aus welcher das zauberhafte Schlummer-Motiv wie himmlischer Trost hervortritt. Die Aufführung war über alles Lob erhaben.

Vorzüglich waren: Betz als Wotan, Frau Friedrich-Materna als Brünnhilde, Frl. Schefzky als Sieglinde, Niemann als Siegmund. — Die Vorstellung entfachte die allgemeine Begeisterung!

„Siegfried".

Wenn ich bei Besprechung der „Walküre" bereits sagte, eine Steigerung sei unmöglich, so strafte diese Bemerkung „Siegfried" vollkommen Lügen; jeder Act überbietet den vorhergehenden. Bei Lectüre der „Siegfried"-Dichtung drängte sich beinahe Jedem die Besorgniß auf, es würden sich die beiden ersten Acte auf der Bühne nicht „machen", denn sie hätten zu wenig dramatisches Leben; und gerade dies ist in Wirklichkeit gar nicht der Fall; Wagner kennt eben die Bühne in jeder Richtung und konnte sich auch hier nicht täuschen. — Der erste Aufzug hat die Aufgabe, uns den jungen Siegfried, den Sohn des Geschwisterpaares Siegmund und Sieglinde, in seiner ganzen Urwüchsigkeit, Naivetät und jugendlichen Kraft vorzuführen. Es konnte auch kaum ein passenderer Repräsentant für die Rolle gewählt werden als Herr Unger aus Bayreuth; er hat eine kräftige, klangvolle, zwar wohl sehr ungeschulte Tenorstimme, welch' letzterer Umstand vielleicht Wagner veranlaßt haben dürfte, ihm das Naturkind zu übergeben, besitzt aber auch eine prächtige Gestalt und Humor.

In einer Felsenschlucht, neben welcher rechts ein sonniger Ausblick in den Wald gewährt wird, befindet sich Mime's Schmiede, natürlich in sehr primitiver Konstruction; ein Herd, ein Ambos, ein Blaseblag und ein Wasserkübel ist der ganze Aufwand des Waldschmiedes, der als Bruder Alberich's ein häßlicher, struppiger und höckeriger Zwerg ist und aus dem Geschlechte der Nibelungen stammt; er wird uns als der Ziehvater Siegfried's vorgeführt: ihm übergab Sieglinde, als sie auf ihrer Flucht Siegfried gebar, das Kind und die Schwertstücke. Doch irren wir weit, wenn wir in Mime den liebevollen Erzieher Siegfried's suchen, nein, er ist nur der auf seinen eigenen Vortheil bedachte listige Ränkeschmied; er setzt seine ganze Hoffnung auf den von Kraft strotzenden, unerschrockenen Siegfried, welcher ihm den in einen häßlichen Drachen verwandelten Riesen Fafner — den Hüter des Nibelungenhortes — fällen und ihm den Hort, unbewußt seines Wertes, verschaffen soll. — Siegfried nun kann

Mime nicht leiden, giebt ihm dies auch bei jeder Gelegenheit in der ungeschminktesten Weise zu erkennen; so sehen wir es gleich am Anfange.

Nach einer geistvollen Orchestereinleitung, in welcher Mime's rastloses Hämmern und listiges Sinnen dargestellt wird, finden wir Mimen allein und im gräßlichsten Unmute am Amboß hämmernd, da er die Stücke des Schwertes Nothung nicht zusammen zu schweißen im stande ist, und er jeden Augenblick Siegfried's jugendliche Zornausbrüche fürchten muß, wenn die Arbeit nicht von statten geht. Da erscheint Siegfried mit einem im Walde gefangenen Bären an einem Seile; er hetzt diesen auf Mime, welcher sich ängstlich hinter dem Amboß versteckt: „Friß ihn, friß ihn, den Fratzenschmied!“ — Auf Mime's Bitten läßt Siegfried den Bären in den Wald zurücklaufen und verlangt dann mit Bestimmtheit sein Schwert; doch Mime hat es wieder zu nichts gebracht, worauf ihm Siegfried so recht seine ganze Abneigung zu erkennen giebt, welcher Äußerung Mime mit geheuchelter Empfindlichkeit seine väterlichen Verdienste gegenüberstellt: „Als zullendes Kind zog ich dich auf“ ꝛc., ein „Staarenlied“, welches er bei jeder Gelegenheit losläßt. Siegfried, überzeugt davon, daß der häßliche Mime unmöglich sein Vater sein könne, dringt in diesen, er solle ihm sagen, woher er (Siegfried) stamme; Mime will durchaus ausweichende Antworten geben; Siegfried bemerkt es und droht ihm mit Schlägen, wenn er von ihm nicht die Wahrheit erfahre, worauf denn endlich Mime mit den Thatsachen herausrückt. Er erzählt ihm unter Anderem, daß ein scheußlicher Wurm in einer nahen Höhle lagere, an welchem Siegfried seine Kraft erproben könne, worüber dieser sichtlich erfreut ist und Mimen zum letztenmale aufträgt, bis zu seiner Rückkunft aus dem Walde das Schwert fertig zu stellen; dann jagt er lustig davon. — Nachdem Siegfried sich entfernt, beginnt es zu dunkeln, und Wotan in der Gestalt eines Wanderers mit blauem Mantel und schwarzem Hute erscheint zu Mime's größtem Schrecken. Er läßt sich, nachdem Mime vergeblich versucht hat, ihn wieder gehen zu machen, am Herde nieder und fordert Mimen auf, ihm drei Fragen zu stellen; könne er ihm diese nicht beantworten, so wolle er es mit dem Kopfe büßen. Mime, dem bei diesem

sonderbaren Ansinnen ganz unheimlich wird, fragt den Wanderer nun erstens, welches Geschlecht im Innern der Erde, dann, welches auf der Erde und welches auf wolkigen Höhen wohne, welche Fragen der Wanderer richtig beantwortet, indem er sagt: die Nibelungen, die Riesen und die Götter und jedes Einzelne genau erörtert. Nun aber will auch der Wanderer dem zitternden Mime drei Fragen vorlegen, wobei Mime ebenso seinen Kopf auf's Spiel setzen soll, wenn er sie nicht richtig beantworten kann. Der Wanderer fragt, welches Geschlecht Wotan am schwersten strafe, trotzdem er es am liebsten habe; Mime antwortet: die Wälsungen. Der Wanderer fragt weiter, wie das Schwert heiße, welches ausersehen sei, dem Träger desselben den größten Ruhm zu verleihen; Mime antwortet: Nothung; er setzt noch hinzu, daß dieses ein weiser Schmied bewahre, schon fast außer sich vor Freude, da er bereits zwei Fragen richtig beantwortet hat. Auf des Wanderers dritte Frage, wem es bestimmt sei, die Stücke Nothung's zum Schwerte zu schweißen, gerät Mime ganz in Verwirrung; es fällt ihm ein, daß er seit Siegfried's Abgang noch gar nichts gearbeitet habe, und daß er trotz aller Mühe ohnehin das Schwert nicht fertig bringen könne. Da sagt ihm der Wanderer, daß Mime, der überweise Schmied das Schwert gewiß nie schweißen werde, und daß dies nur Der könne, welcher das Fürchten nie gelernt habe; Mime's Kopf aber sei verloren. Der Wanderer verschwindet, und Mime bricht wie vernichtet zusammen — da erscheint Siegfried und verlangt unwillig sein Schwert; Mime hat es noch nicht fertig, und so macht sich denn Siegfried selbst daran, dasselbe zu schmieden. Er zerfeilt die Schwertstücke, giebt die Feilspäne in einen Schmelztiegel, das flüssige Metall gießt er in Stangenform, macht diese glühend und hämmert sie gleich; endlich befestigt er das fertige Schwert im Griffe. Mime hat einstweilen einen Brei gekocht, welcher Siegfried in tiefen Schlaf versenken soll, nachdem er den Drachen getödtet haben würde, damit sich Mime des Hortes bemächtigen könne. Wie das Schwert unter köstlichen Gesängen fertig geworden ist, schwingt es Siegfried hoch in die Luft, und schneidet zum Beweise der Güte desselben den großen Amboß mit einem Schlage mitten durch. Dies ist der effectvolle Schluß des naturfrischen ersten Actes.

Weit überbietet aber noch diesen der zweite Act, welcher allen künstlerischen Naturschilderungen die Krone aufsetzt. Dies wurde auch von allen Seiten bemerkt. Sehr oft hörte ich aussprechen, daß in musikalischer Hinsicht seit Beethoven's Pastoralsymphonie — was diese Richtung betrifft — nichts annähernd so Gewaltiges geleistet worden ist. Wagner hat sich hier auf einer ganz außer seiner bisherigen Sphäre liegenden Bahn bewegt; er schuf eine Idylle in des Wortes wahrster Bedeutung, indem er uns das Waldleben, wie es ist, vor Augen führte. Hier tritt uns erst so ganz die Wahrheit der Wagner'schen Principien entgegen, denn das Zusammenwirken von Dichtkunst, Musik und Malerei ist hier von höchstem Zauber. — Nachdem sich der Vorhang getheilt, vermögen wir kaum Etwas auf der Bühne wahrzunehmen, denn es ist finstere Nacht im Walde. — Alberich und Wotan als Wanderer sind im Gespräche. Alberich erwartet, den Wurmtödter, um sich noch vor Mime des Hortes zu bemächtigen und erschrickt heftig beim Erscheinen Wotan's, da er in ihm sogleich den Räuber seines Goldes erkennt. Er beschwört ihn, diesmal doch von erneutem Raube abzulassen; er wenigstens werde gewiß so schlau sein, nochmaligen Ränken nicht mehr zu erliegen. Wotan ruft nun den in der nahen Felsenhöhle schlafenden Wurm, welcher zu erwachen scheint, denn wir hören seine tiefe, schläfrige Stimme gähnend antworten: „Laßt mich schlafen!"

Wotan verschwindet; Alberich verbirgt sich. Mime erscheint bei anbrechendem Tage mit Siegfried, den er zur Drachenhöhle begleitet hat, welche trotz der immer mehr hereinbrechenden Tageshelle noch immer in mystisches Dunkel gehüllt ist. Auf Siegfried's Drohen, er werde den Wurm auf Mime hinhetzen, entfernt sich Letzterer ängstlich, indem er noch meint, wenn Siegfried hier das Fürchten nicht lerne, dann lerne er es auch nie mehr, woran er noch den frommen Wunsch knüpft: „Siegfried und Fafner, Fafner und Siegfried, o fräßen Beide sich auf!" — Siegfried setzt sich nun allein unter eine große, breite Linde und lauscht dem lieblichen Vogelgesange und dem geheimnißvollen „Waldweben". Unter letzterem ist jene eigenthümliche — ich möchte sagen: — lebhafte Stille der Waldeinsamkeit, das Summen der Bienen, das Zwitschern der Vögel, das Rauschen der Bäume

u. s. w. zu verstehen. Wir fühlen uns da gar nicht mehr im Theater, nein, mitten im Walde bei unserem Siegfried. Doch diesen müssen wir jetzt noch allein lassen; und hören wir nun, was er treibt! Er sinnt nach, wie seine Mutter ausgesehen haben mochte, sie habe wohl so schöne Augen wie eine Rehhindin gehabt. Es erfaßt ihn eine unwillkürliche Wehmut — doch da lenken die schwatzenden Vögel ober ihm seine Aufmerksamkeit auf sich. Er schneidet sich mit Nothung ein Rohr ab und schnitzt es sich zu einer Pfeife zurecht. Nun versucht er es, den Gesang der Vögel nachzuahmen, doch dies will ihm nicht recht gelingen; so wirft er denn das Pfeifchen weg und beginnt auf seinem silbernen Horne zu blasen. Das Motiv, welches er bläst, ist von unendlich lieblichem Reize.*) Er unterhält sich lange mit dem Horne und dem neckischen Echo, bis es auf einmal sich im dunkeln Hintergrunde gespenstig regt; er hat sich den scheußlichen Wurm herangelockt: „Da hätte mein Horn mir was Schönes erblasen!“ Er stutzt, als sich der Wurm immer mehr in den Vordergrund bewegt. Dieser brüllt nun und bläst Qualm aus dem Rachen. „Trinken wollt’ ich, nun treff’ ich auch Fraß!“ ertönt’s kräftig aus dem Ungeheuer. Siegfried lacht und meint: „Du wärst mir ein saub’rer Gesell’!“ Nachdem der Wurm ernstlich Anstalten macht, auf Siegfried einzudringen, ergreift dieser sein Schwert und stürzt unerschrocken auf jenen los. Das Ungeheuer öffnet weit seinen Rachen, um Siegfried zu verschlingen. Dieser weicht aber geschickt aus. Als Siegfried nach hinten kommt, erhebt der Wurm drohend den langen Schweif, um ihn damit zu fassen, doch Siegfried springt über denselben hinweg, und nachdem er, als der Drache sich aufbäumt, die Stelle des Herzens ausfindig gemacht, stößt er ihm das Schwert bis an’s Heft in das Herz. Der zu Tode getroffene Wurm windet sich unter den gräßlichsten Schmerzen; er macht Siegfried auf den Hort aufmerksam und fragt ihn dann: „Wer bist du, helläugiger Knabe?“ u. s. w., und als dieser ihm antwortet; „Siegfried! ....“, stirbt er mit dem Seufzer „Siegfried!“ plötzlich. Siegfried zieht nun das Schwert aus dem Leibe des Wurmes, welcher niemand Anderer war, als der durch den Tarnhelm verwandelte Riese Fafner.

*) Siegfrieds-Motiv.

Seine Hand wird unwillkürlich von dessen Blute benetzt; er führt sie zum Munde, um sie zu reinigen; kaum hat er das Blut geschlürft, so versteht er auch die Sprache der Vögel. Er lauscht einem Waldvöglein, welches ihn aufmerksam macht, er solle nun den Hort aus der Höhle holen, was er sogleich thut. Währenddem kommen die beiden Zwerge Alberich und Mime von beiden Seiten eilfertigst herein; in der Mitte treffen sie sich, und nun will Jeder sein Recht auf den Hort geltend machen; Alberich habe ihn zuerst besessen, Mime hingegen habe Siegfried, den Drachentödter unter unsäglichen Opfern auferzogen.

Als Siegfried mit dem Ringe und Tarnhelm erscheint, verschwinden Alberich und Mime. Nun ertönt wieder des Waldvögleins Stimme und mahnt Siegfried, er solle nun Ring und Tarnhelm hüten und ja nicht auf des falschen Mime Schmeichelreden achten. Er werde durch den Genuß des Drachenblutes Alles, was Mime heuchlerisch spricht, so verstehen, wie es gemeint sei. — Nun kommt wieder Mime und will Siegfried mit widerlicher Aufdringlichkeit den einschläfernden Brei übergeben, indem er in den verlockendsten Tönen seine feindlichen Absichten dem kundigen Ohre Siegfried's verrät. Dies ist eine geniale Idee Wagner's, welche auf Jeden unfehlbar wirkt, der mit Aufmerksamkeit das Zwiegespräch Mime's und Siegfried's verfolgt. Es begreift auch Jedermann, wenn endlich Siegfried die Geduld reißt und wenn er mit einem Streiche Mime todt zu Boden streckt. Man hört ein gellendes Hohngelächter Alberich's erschallen. Da lauscht Siegfried, endlich seiner Qual los, wieder der Stimme des Waldvogels. Dieser erzählt ihm von der auf dem feuerumloderten Felsen schlafenden Braut Brünnhilde, welche nur Der erwecken kann, der das Fürchten nicht gelernt hat. In Siegfried erwacht das Gefühl einer unbewußten Liebessehnsucht zum erstenmal. Der Vogel flattert ihm wegweisend voran; Siegfried eilt ihm jubelnd nach. — Hier hat Wagner der Natur die innigsten Töne abgelauscht; er schildert Alles so durchaus realistisch und naiv, daß wir ihm sogar ob dieser Naivetät die Scene mit dem singenden Wurme verzeihen müssen; man hätte sich allerdings in früheren, natürlicheren Zeiten den Lindwurm auch kaum erspart, doch befremdet es uns in jetziger Zeit doch etwas, solch'

ungeheuerlich' Gethier auf der Bühne zu sehen. Sind wir — eine meisterhafte Darstellung vorausgesetzt — im Stande, uns ganz, durch das Absonderliche dieser Scene unbeirrt, dem tief tragischen Eindrucke derselben hinzugeben, so werden wir sie nicht nur nicht komisch, sondern sehr ergreifend finden. Der Monolog des sterbenden Fafner muß ein unbefangenes Gemüt mächtig bewegen. — Den Wurm sang Herr v. Reichenberg tadellos. Meisterhaft war in beiden Acten die unschätzbare Leistung Schlosser's (aus München) als Mime; die häßliche, struppige, höckerige Zwergengestalt und die hastig-gierigen Bewegungen wußte er ebenso sich anzueignen, wie die Partie gesanglich und drastisch vollkommen zu erfassen.

Am Anfange des dritten Aufzuges finden wir Wotan als Wanderer in einer wilden Wald- und Felsengegend bei Nacht. Auf seine Beschwörung hin erscheint ihm in einer Höhle (wie schon im „Rheingold") Erda von bläulichem Dufte umgeben und warnt ihn zum letztenmale. Sie versinkt; es dämmert — da kommt Siegfried leichten Mutes mit Nothung, Ring und Tarnhelm, geleitet von seinem Waldvogel, daher.

Wotan sucht ihn aufzuhalten. Siegfried ist der bedächtige Alte langweilig und er entblödet sich auch gar nicht, ihm dies von der Leber weg zu sagen. Endlich aber will sich Siegfried durch das Schwert seinen Weg bahnen. Wotan hält ihm seinen geweihten Speer entgegen, und es ist nun ein Moment von erschütternder Kraft, wenn Siegfried ihm denselben mit Nothung in Stücke schlägt. Mächtiger Donner rollt; Wotan sagt: „Ich kann dich länger nimmer halten!" Feuerqualm bricht aus allen Enden hervor und nimmt die ganze Bühne von oben bis unten ein; dies bezeichnet uns Siegfried's Gang durch die „wabernde Lohe" um Brünnhilde'ns Felsen. Sein Horn tönt immer weiter her; dann hört man es wieder näher. Wagner hat hier eines der blendendsten und zugleich contrapunctisch interessantesten Orchesterstücke geschrieben, die existiren. Der Feuerdampf verliert sich; Siegfried ist endlich auf dem Felsen angelangt, wo Brünnhilde schläft wie am Schlusse der „Walküre". Er steht auf dem höchsten Punkte des Gipfels, staunt zuerst die Gegend an, bemerkt dann das Roß Grane und endlich die mit

Helm und Schild bedeckte Brünnhilde, welche er für einen männlichen Krieger hält. Er nimmt ihr den Helm ab; schwarze Locken zeigen sich; er entfernt endlich auch den Schild, — da sieht er, daß dies kein Mann, also offenbar ein Weib sei. Nach langem Zögern und unbewußt dazu getrieben, küßt er sie lange auf den Mund — da schlägt sie die Augen auf! Die Liebe erwacht wie mit einem Zauberschlage in Beiden. — Hier ist Wagner's psychologisch äußerst geistvolle Schilderung von Siegfried's Liebeserwachen zu bewundern. Er — der noch kein Weib sah, wird immer mehr von stürmischer Liebesglut hingerissen. Brünnhilde sagt, ihr ganzes Wesen, ihr ganzes Träumen und Sinnen sei von jeher „Siegfried" gewesen, noch lange bevor dieser lebte. Das nimmt Siegfried sehr Wunder und er fragt sie naiv, theils erfreut, theils enttäuscht, ob sie denn etwa gar seine todt geglaubte Mutter sei! Er erzählt ihr von seiner großen That, den Wurm getödtet zu haben, worauf sie in ihm auch den Helden verehrt. Doch, als er mit sinnlichem Verlangen in sie dringt, sträubt sich ihr ganzes Wesen dagegen; da wird sie von Neuem erbittert, indem sie den Verlust ihrer Gottheit auf's Schmerzlichste empfindet. Doch die Liebe siegt schließlich und Siegfried und Brünnhilde werden das seligste Paar. Wagner's Musik ist hier von ganz unbeschreiblicher Hingebung und Leidenschaft; da ist alles Glut und Seele! Mehr darüber zu sagen, ist unmöglich. Ich kann hier nur auf die Gesammt-Wiedergabe — also nicht einmal auf den Clavierauszug, der nur eine Federzeichnung als schwacher Ersatz für die farbenprächtige Freske ist, — verweisen; kaum zwar dürfte noch eine Wiedergabe so in jeder Weise vollendet sein, wie die der Brünnhilde durch Frau Materna und nicht viel minder des Siegfried durch Herrn Unger, welcher in diesem Drama vor Allem eine colossale Ausdauer bewies, denn es giebt wohl keine größere Tenorpartie als die Siegfried's im vorletzten Theile der Trilogie. In vorhergehenden Scenen leistete auch Vorzügliches Betz als Wotan und Hill als Alberich. —

„Götterdämmerung“.

Diesmal ist es leider das letztemal, daß wir den „lieblichen Hügel bei Bayreuth“ besteigen, denn die „Götterdämmerung“ ist schon der letzte Theil von Wagner's Riesenwerk. Die musikalische Composition dieses Drama's vollendete Wagner erst im Jahre 1872, also in seinem sechzigsten Jahre, was mich unwillkürlich zu der Betrachtung führt, daß Wagner in den Jahren, in welchen „talentvolle“ Künstler schon lange nicht mehr in der Vollkraft ihrer Productivität stehen, sich eine ebenso seltene Elasticität des Geistes bewahrt hat wie seine wahrhaft großen Vorgänger, deren letzte Werke auch ihre bedeutendsten waren; die „Götterdämmerung“ ist mit ganz jugendlicher Glut und Kraft geschrieben, und bietet — wenn es auch Dem, der die vorhergehenden Dramen mitgemacht hat, fast unglaublich erscheinen mag — noch eine bedeutende Steigerung, und zwar bis zum letzten Acte in immer erhöhtem Maße. Hier erst beherschen ausschließlich Menschen die Handlung, und es scheint mir, als hätte Wagner absichtlich das Erscheinen der Götter hier vermieden, um uns nicht ungöttliche Götter — denn sie sind ja im Untergange begriffen — vorzuführen. So erscheint z. B. Wotan nicht mehr selbst, sondern nur Waltraute, eine der Schwestern Brünnhilde'ns, um diese von Wotan's Schicksal zu benachrichtigen. — Hier erst beginnt die in den Hauptzügen mit unserer bekannten „Nibelungensage“ übereinstimmende Handlung; nun erst tritt Hagen auf, welcher uns als Sohn Alberich's vorgeführt wird, was er allerdings in der „Edda“ nicht ist; Wagner wollte durch diese eigene Erfindung den Zusammenhang mit den früheren Dramen enger knüpfen, indem er die Gier Alberich's nach dem Ringe und dem Horte überhaupt auf dessen Sohn Hagen übergehen läßt, der in der „Götterdämmerung“ als sein Vermittler auftritt. Dadurch wird die Fortpflanzung des Fluches, der auf dem Ringe lastet, ungemein deutlich. Oberflächlichen Beurtheilern dürfte die Scene der Nornen, zwischen Alberich und Hagen, ferner zwischen Brünnhilde und Waltraute als den Zusammenhang der Fabel unnötiger Weise störend überflüssig erscheinen; und gerade diese Scenen sind

es, welche das Gefüge des Riesenbaues bilden, von dem die Fabel des letzten Drama's (Siegfried's Tod) scheinbar fernab liegt, welche aber in Wahrheit nur die breite Entfaltung des Stoffes bis zur vollentwickelten Schlußkatastrophe des Ganzen (der Götterdämmerung, d. i. dem Untergange der Götter) repräsentirt. Wir finden ferner in der „Götterdämmerung" außer Siegfried den König Gunther und seine Schwester Gutrune (die Chriemhilde, der neueren Sage!) und Brünnhilde, bekanntlich nicht die unbezwingbare Königin von Island, sondern die einstige Walküre. — Diesmal ertönt zum Zeichen des Beginnes das prachtvolle Walhall-Motiv, und zwar vierstimmig. — Der erste Aufzug ist der längste des ganzen Cyklus; er dauert genau zwei Stunden, da ihn ein langes scenisches Vorspiel einleitet, welches unmittelbar in denselben übergeht. — Es zeigt sich uns nach einer musikalischen Einleitung, in welcher das Erda-Motiv mit dem Nornen- und Schicksalsmotiv wunderbar verarbeitet ist, wieder der Walkürenfelsen, wie am Schlusse des „Siegfried", und zwar diesmal bei dunkler Nacht. Hinten leuchtet Feuerschein auf. Die drei Nornen (Johanna Jachmann-Wagner, Josephine Schefzky, Friedericke Grün) sitzen auf dem Felsen und spinnen das goldene Lebensseil; sie werfen es sich gegenseitig zu, knüpfen es immer an einen Ast und spinnen, indem sie sich erzählen, daß in Wotan's Speer heiliger Verträge Runen geschnitten waren, daß Siegfried ihn zerschlagen habe, daß nun das Ende der Götter nahe sei, da auf dem Ringe ein gräßlicher Fluch laste; daß die Welt-Esche, aus der Wotan seinen Speer geschnitten, gefällt, der Weisheits-Quell, aus dem Wotan mit Verlust eines Auges trank, versiegt sei. — Da reißt plötzlich das Seil, die Nornen erschrecken heftig; sie binden sich mit den Stücken des zerrissenen Seiles aneinander und verschwinden mit den Worten: „Zu End' ewiges Wissen! Der Welt melden Weise nichts mehr: — hinab zur Mutter, hinab!"

Der Tag dämmert herauf, eine herliche Orchesterschilderung, in welcher das Brünnhilden-Siegfried's-Liebesmotiv in wunderbarer Steigerung symphonisch durchgearbeitet ist. Siegfried und Brünnhilde treten aus dem Steingemache mit dem Rosse Grane. Von Neuem versichern sie sich der innigsten Liebe, und — da

Siegfried „zu neuen Thaten“ sich von Brünnhilden trennen will, erinnert sie ihn nochmals an seine Eide, worauf er ihr zum Zeichen ewiger Treue den von Fafner erbeuteten Ring reicht, welcher nur zu bald auch an diesem herlichen Paare seinen Fluch zeigen soll. Sie übergiebt ihm ihr Roß, welches mit ihr zugleich auch die „mächtige Art“ verlor, denn es fliegt nicht mehr mit ihr durch die Lüfte: „O bringe Grane oft Brünnhilde's Gruß!“ — Endlich entfernt sich Siegfried mit Grane; sein Horn tönt noch lange munter aus der Tiefe herauf; Brünnhilde blickt ihm entzückt nach. — Nun erst beginnt der erste Act.

In der Halle der Gibichungen (hier heißen die „Nibelungen“ der neueren Sage „Gibichungen“) sitzen Hagen, Gunther und dessen Schwester Gutrune an einem Tische in lebhaftem Gespräche; nach hinten zu, wo die Halle offen ist, sieht man weithin den Rhein mit seinen felsigen Ufern. — Hagen bemerkt, weder Gunther noch Gutrune kennen das Glück der Ehe und redet ihnen lebhaft zu: für Gunther wisse er ein Weib, Brünnhilde, welches auf einem Felsen, von Feuer umlodert, schlafe, und welches nur der stärkste Held erringen könne, nämlich der Wälsunge Siegfried, den er Gutrunen zum Gatten wünsche. Derselbe habe den Hüter des Nibelungenhortes erlegt, könne also leicht für Gunthern Brünnhilden freien. Dies gefällt wohl Gunther; er weiß aber nicht, wie Siegfried dazu kommen solle, für ihn Brünnhilden zu freien. Da versetzt Hagen, man müsse ihn erst durch Gutrunen binden, und zwar mit Hilfe eines Zaubertrankes, welcher ihn alles Vergangene vergessen und ihn in Liebe zu Gutrunen entbrennen mache. Der Rat findet Anklang — da plötzlich hört man Siegfried's Horn vom Rheine her tönen, und bald darauf erscheint er selbst mit Grane in einem Kahne am Ufer. Er steigt an's Land, fragt um Gibich's Sohn, trägt ihm dann seine Freundschaft an und bittet, sein Roß wohl zu hüten. Er zeigt Gunthern und Hagen sein Schwert und den Tarnhelm, indem er sich, der Wirkung des letzteren unkund, diese von Hagen erklären läßt. Auch den Ring nennt er in seiner Beute; diesen aber besitze Brünnhilde als Treuepfand. Gutrune tritt hervor und reicht nun Siegfried den bewußten Trank in einem Horne. Siegfried ergreift das Horn und sagt: „Vergäß' ich Alles, was du gabst, von einer

Lehre laß' ich nie: — den ersten Trunk zu treuer Minne, Brünnhilde, bring' ich dir!", worauf er es austrinkt. Wie mit einem Zauberschlage hat er Brünnhilden vergessen, und nun entbrennt er in glühender Leidenschaft zu Gutrunen. Er gesteht ihr seine Liebe, und als sie sich schamhaft entfernt, blickt ihr Siegfried wie verzückt nach und fragt Guntheru, ob dieser ein Weib habe. Gunther verneint es; er wisse aber ein Weib, welches zu besitzen er nie hoffen dürfe. Siegfried verspricht ihm seine Hilfe, mit der ja Alles möglich sei, doch müsse er ihm Gutrunen zur Frau geben. Gunther verspricht ihm dies. Darauf trinken die beiden Blutbrüderschaft, indem sie in einem Trinkhorne Wein mit ihrem Blute mischen; nur Hagen nimmt nicht daran theil, was Siegfried vorübergehend bemerkt. — Siegfried beschließt nun mit Gunthern, durch den Tarnhelm des Letzteren Gestalt anzunehmen und so Brünnhilden für ihn zu freien. Sie steigen in's Schiff und fahren froh davon. Die Nacht bricht herein. Der Mond tritt aus den Wolken. Hagen setzt sich an's Ufer des Rheines und bewacht mit Speer und Schild die verlassene Halle der Gibichungen. — Die Scene verwandelt sich nun wieder in die Gegend am Walkürenfelsen, wo wir Brünnhilden sehen, welche soeben Siegfried's Ring mit heißen Küssen bedeckt Da hört sie ein Luftroß heranjagen. Waltraute, eine der Walküren, erscheint, um Brünnhilden zum letztenmale zu warnen: sie solle den Ring für Wotan wegwerfen und irdisches Glück dem himmlischen opfern. Sie schildert mit ergreifenden Worten Wotan's gräßliches Schicksal, daß er nicht mehr die Walküren zur Schlacht schicke, daß er als Wanderer die Welt durchirre, daß er die Weltesche habe fällen und zu Scheiten schichten lassen, daß er stumm und stieren Blickes stets im Kreise der Götter sitze, ein mitleiderweckender Anblick! Doch Brünnhilde ist nicht zu bewegen; für sie lebt nur Siegfried und alles Andere dünkt ihr nichtig. So zieht denn Waltraute traurigen Herzens wieder von dannen. Siegfried's Hornruf ertönt; Brünnhilde schwelgt in seligem Hoffen; Feuerflammen züngeln empor; auf dem höchsten Felsen erscheint endlich Siegfried in Gunther's Gestalt, den Tarnhelm auf dem Kopfe, der ihm das Gesicht halb verdeckt. Brünnhilde ist sprachlos vor Entsetzen. Siegfried spricht sie mit verstellter — tieferer — Stimme an: „Brünnhild'!

ein Freier kam, den dein Feuer nicht geschreckt. Dich werb' ich nun zum Weib; du folge willig mir!" — Brünnhilde ist der Verzweiflung nahe und hält den Finger mit Siegfried's Ring drohend empor. Gunther-Siegfried will ihn als Ehering; sie wehrt sich verzweifelt, als er endlich auf sie eindringt, um ihr mit Gewalt den Ring zu rauben. Nach langem Ringen entwindet er ihr denselben — sie sinkt mit einem gräßlichen Schrei zu Boden. „Jetzt bist du mein! Brünnhilde Gunther's Braut — gönne mir nun dein Gemach!" — „Was könntest du wehren, elendes Weib?" Sie wankt in ihr Gemach; Siegfried folgt ihr. Der Vorhang schließt sich. — Dies ist eine der aufregendsten Scenen der Trilogie und macht auf den Zuhörer eine geradezu erstarrende Wirkung; das Mitleid wird zum Gipfelpunkte gesteigert. Diese Scene wirkt um so mehr, als ihr ja kurz vorher die glücklichste aller Liebesscenen vorausging. Man sollte an eine Steigerung in der eben erwähnten Richtung nicht mehr denken können, und doch erfahren wir sie noch im zweiten Acte. — Die Darstellung war auch hier wieder in jeder Richtung vollkommen.

Der zweite Aufzug der „Götterdämmerung" bietet uns decorativ das schönste Landschaftsbild aller Abende, und ich kann nicht umhin, hier der Verdienste des Wieners Hoffmann zu gedenken, welcher sämtliche Decorationen wahrhaft genial Wagner's poëtischen Intentionen angepaßt hat. Seine Kunstproducte sind uns ein Zeichen des Emporblühens der bisher nur zu sehr vernachlässigten Decorationsmalerei, welche viel zum Eindrucke des Drama's beiträgt. Dieser Aufzug spielt vor der Halle der Gibichungen; links erblicken wir den Rhein mit bewaldeten Ufern; quer über die Bühne zieht sich eine sanft ansteigende Felsenhöhe. — Es ist Anfangs Nacht; der Mond wirft sein Licht auf den wie am Schlusse des ersten Aufzuges vor der Halle sitzenden, mit Speer und Schild bewaffneten Hagen, zu dessen Füßen, wie ein nebelhaftes Gespenst, sein Vater Alberich bemerkbar wird: „Schläfst du, Hagen, mein Sohn?" — Er schärft ihm ein, daß er den Ring gewinnen müsse, welchen der Wälsung kindisch sich errungen, ohne zu wissen, was für einen Wert er habe; er sagt ihm, daß ein weises Weib — Brünnhilde — denselben wahre; er habe Hagen zwar nicht zum Wurmtödter erzogen, aber „zu

zähem Haß", durch den er ihn, seinen Vater, Wotan zum Hohne, rächen solle. Hagen schwört, den Ring zu gewinnen. Alberich's Stimme wird immer schwächer; immer tiefer fällt der Schatten auf Beide; Alberich verschwindet allmählich: „Sei treu, Hagen, mein Sohn! — Trauter Helde, sei treu! sei treu! — treu!" — Die Sonne geht auf und spiegelt sich in den Fluten; Siegfried tritt hinter einem Busche hervor; Gutrune kommt aus der Halle. Siegfried erzählt Hagen und Gutrunen die kunstvolle Werbung Brünnhilde'ns für Gunther. Da sieht Hagen das Schiff mit Brünnhilden und Gunthern nahen und ruft, nachdem Siegfried und Gutrune in die Halle abgegangen, durch ein großes Stierhorn die „Gibichsmannen" herbei. Nach mehrmaligem Rufen kommen nach und nach von allen Seiten bewaffnete Mannen herbei, in der Meinung, für Gunther in den Kampf ziehen zu müssen. Doch Hagen klärt sie auf, er habe sie gerufen, nicht Feinde, sondern „starke Stiere", Eber, Böcke und Schafe zu schlachten, zur Feier von Gunther's Vermählung mit Brünnhilden, welche ihm der „Wurmtödter" errungen habe. — In heiterster Feststimmung brechen die Mannen in Gelächter aus, „da der grimme Hagen so lustig mag sein!" Hier tritt uns zum erstenmal ein mehrstimmiger Gesang entgegen; es ist zwar auch dies kein Chor im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern ein scheinbar willkürliches Durcheinandersingen, allenfalls wie die Scene bei Ankunft des Schwanes im „Lohengrin". Die Scene der Mannen (lauter Solisten von verschiedenen Hof- und Stadttheatern, 28 an der Zahl) war ein Cabinetsstück sondergleichen, gehoben von den durchwegs selbstständigen Actionen jedes einzelnen Sängers. Man glaubt nicht, welch' zündende Wirkung ein so künstlerisches Ensemble zur Folge hat. Gunther erscheint nun mit Brünnhilden, preist diese als das edelste Weib und beglückwünscht Gutrunen ob ihres Gemahles Siegfried. Da schlägt Brünnhilde die Augen auf und gewahrt plötzlich Siegfried, vor dem sie entsetzt zurückweicht. Siegfried begreift Brünnhilde'ns Benehmen nicht, was aus seinen Worten hervorgeht, sie sei ebenso Gunthern vermählt wie er Gutrunen. Brünnhilde gerät außer sich, denn sie ist nicht im Stande, Siegfried's plötzliche Gesinnungsänderung zu fassen. Schwindel ergreift sie; Siegfried stützt sie und deutet auf Gunther

mit den Worten: „Erwache, Frau! Hier ist dein Gatte!“ Nun bemerkt sie den Ring an Siegfried's Finger und macht laut bekannt, daß Gunther ihr denselben entrissen, nicht Siegfried, und fragt, wie dieser dazu gekommen sei. Sie fordert auch Gunthern auf, den Ring als sein Eigenthum von Siegfried zurückzuverlangen. Gunther weiß von keinem Ringe und ist in höchster Aufregung. Siegfried sagt, er wisse sich nicht zu erinnern, den Ring von einem Weibe erhalten zu haben; er kennt ihn nur als die dem getödteten Wurme abgenommene Beute. Hagen raunt Brünnhilden zu, nur durch Trug könne Siegfried den Ring gewonnen haben, den sie Gunthern gab, und er müsse dies büßen. In höchster Verzweiflung nennt sie Siegfried als ihren ihr anvermählten Gatten vor den versammelten Mannen. — Allgemeine Betroffenheit! — Siegfried schwört bei der Spitze von Hagen's Speer, daß Brünnhilde unwahr gegen ihn klagte; Brünnhilde reißt Siegfried's Hand vom Speere und schwört in wahnsinniger Erregung, daß Siegfried einen Meineid schwur. Die Mannen steigern ihre Unruhe, doch Siegfried beschwichtigt dieselben, indem er sie zum Hochzeitsfeste ladet. Er geht mit Gutrunen ab. Brünnhilde, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Brünnhilde will Siegfried's Tod mit Bestimmtheit; sie zieht Hagen zur Rache bei, indem sie ihm offenbart, daß er im Rücken verwundbar sei, denn sie habe ihn nur an der Brust gegen Wunden gefeit, am Rücken sei es unnötig gewesen, da er nie vor Feinden geflohen sei. Dem ganz zerknirschten Gunther rät Hagen, auch an Siegfried's Ermordung theilzunehmen, denn dies sei das Einzige, was ihn retten könne; er gewänne dann Siegfried's Ring, welcher ihm zur höchsten Macht verhelfe. Auf einer Jagd solle Siegfried ihrer List erliegen, und Gutrunen müßte man melden, ein Eber habe ihn um's Leben gebracht. Der Entschluß wird nun bestimmt gefaßt — da erscheint der Brautzug. Siegfried wird auf einem Schilde, Gutrune auf einem Sitze getragen; Knechte und Mädchen mit Opferthieren, Kinder mit Blumen folgen. Zuletzt schließen sich Brünnhilde, Gunther und Hagen an. — Der Contrast bei Erscheinen des Hochzeitszuges gegen die vorhergehende Scene ist ein grell wirkender und entfacht auf einen Schlag das innigste Mitleid

mit dem ahnungslos dem sicheren Tode in die Arme eilenden hehren Helden Siegfried.

Das Höchste bietet uns der dritte und letzte Akt der „Götterdämmerung“. Wagner setzte damit seinem monumentalen Werke eine würdige Krone auf. Es zeigt sich uns ein „wildes Wald- und Felsenthal“; rechts eine Anhöhe, links der Rhein, in welchem wir die drei Rheintöchter schwimmend erblicken. Sie klagen um ihr Gold: „Rheingold, klares Gold! Wie hell strahltest du einst, hehrer Stern der Tiefe!“ — Da tönt Siegfried's Horn; sie hören es und tauchen rasch in die Flut. — Siegfried erscheint auf der felsigen Anhöhe am Rheine unter einem Baume und späht vergebens nach dem Wilde aus, welches er soeben jagend aus dem Auge verloren hat. Die Rheintöchter tauchen auf und fragen ihn, was er suche; sie wollen es ihm gönnen, wenn er ihnen den schönen Ring gäbe, welchen er am Finger trage. Siegfried hatte ihnen nämlich versprochen, einen Wunsch zu gewähren, wenn sie ihm sein Wild verschafften. Nun aber weigert er sich, den Ring herzugeben, für den er doch einst einen Riesenwurm erschlug. — Sie spotten ihn: „So schön!“, „So stark!“, „So gehrenswerth!“; „Wie Schade, daß er geizig ist!“ Darauf lachen sie laut auf und tauchen unter. Siegfried überlegt einstweilen, daß so viel Lob schon des Ringes wert sei; doch wie die Rheintöchter von Neuem auftauchen, nehmen sie eine ernsthafte Miene an und sagen ihm: „Behalt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl, bis du das Unheil rätst, das in dem Ring du hegst. Froh fühlst du dich dann, befrei'n wir dich von dem Fluch.“ — Sie erzählen ihm vom Raube des Goldes und vom Fluche, der auf dem Ringe lastet und prophezeien ihm, daß so, wie der Wurm von seiner Hand gefällt wurde, er noch heute gefällt werde. Siegfried lacht ob der listigen Weissagung und giebt den Ring nun um so weniger her. Die Rheintöchter schwimmen darauf hin unter warnenden Worten davon. — Diese Scene ist von größtem Reize; sie ist so naiv und lieblich, daß Jedermann davon hingerissen war. Gesang und Darstellung der Rheintöchter war aber auch diesmal wieder entzückend. Die Stimmen der Fräulein Lilly und Marie Lehmann und Lammert sind so frisch, klar und im Klang-Charakter zusammenpassend wie nur möglich. Kaum

sind die Rheintöchter verschwunden, so hört man Hagen's, Gunther's und deren Mannen Hornrufe, denen Siegfried lustig antwortet. Bald darauf kommen Erstere auch insgesammt selbst zu Siegfried herab und lagern sich in verschiedenen Gruppen um ihn herum. Auf die Frage, was für Beute Siegfried erlegt habe, erzählt er ihnen von der Begegnung mit den Rheintöchtern, welche ihm den Tod prophezeit hätten, und das — meint er — habe ihn vom Jagen aufgehalten. Es dürstet ihn — Gunther reicht ihm sein Horn, in welchem Beide ihr Blut mischen. Siegfried wird redselig und erzählt den Jagdgenossen aus seinen jungen Jahren, wie er von Mime auferzogen worden sei, wie er den Wurm getödtet habe mit dem Schwerte, welches er sich selbst aus Stücken geschweißt habe, wie er durch das Blut des Wurmes die Sprache der Vögel verstehen gelernt habe, wie er den Tarnhelm und den Ring genommen, wie er Mime erschlagen — da reicht ihm Hagen einen Trank, welchen er heimlich bereitete, um in Siegfried die verlorene Erinnerung an Brünnhilde wieder zu wecken. Dieser gedenkt nun auch wieder liebevoll Brünnhilde'ns und erzählt weiter, wie er auf des Vögleins Geheiß die Lohe durchschritten, Brünnhilden schlafend auf dem Felsen getroffen und sie durch seinen Kuß erweckt und gewonnen habe — da fliegen plötzlich zwei Raben aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen wieder davon. Siegfried blickt ihnen nach. Hagen nützt den Augenblick und stößt seinen Speer in den Rücken Siegfried's, welcher — tödtlich getroffen — den Schild hoch erhebt, um damit Hagen zu zerschmettern, jedoch kraftlos selbst über demselben zusammenbricht. „Meineid rächt sich!" ruft Hagen und verliert sich langsam über die Felsenhöhe. Die Mannen umstehen Siegfried in höchster Ergriffenheit — die Dämmerung geht allmählich in Nacht über. Siegfried schlägt noch einmal glanzvoll die Augen auf und gedenkt mit traumhaft erwachender Erinnerung Brünnhilde'ns. „Brünnhild' bietet dir Gruß!" sind seine letzten Worte — er stirbt! — Die Mannen legen seine Leiche auf einen Schild und ziehen in feierlichem Trauerzuge über die Felsenhöhe hinweg. Der soeben durch die Wolken brechende Mond beleuchtet magisch den Zug; aus dem Rheine steigen Nebel auf, welche nach und nach die ganze Bühne erfüllen. Währenddem spielt das

Orchester die ergreifendste Trauermusik, die seit Beethoven's „Eroica"-Trauermarsch geschrieben wurde. Das ganze Leben des dahingegangenen Helden zieht in den bedeutungsvollen Leitmotiven an unserem Geiste vorüber. Bei Theilung des Nebels befinden wir uns wieder in der Halle der Gibichungen, wie im ersten Acte der „Götterdämmerung." Es ist Nacht; der Vollmond scheint. — Gutrune erwartet bangen Herzens Siegfried und glaubt wiederholt sein Horn zu vernehmen, doch überzeugt sie sich stets von ihrer Täuschung, bis endlich Hagen's Stimme grausig von außen vernehmbar wird: „Jagdbeute bringen wir heim. Hoiho! hoiho!"

Hagen tritt ein; ihm folgt der Zug der Mannen mit Siegfried's Leiche und mit Fackeln; Frauen schließen sich an. Gutrune ist in höchster Angst, da sie Siegfried's Horn nicht gehört.

„Was geschah, Hagen? Nicht hört' ich sein Horn!" Da bemerkt sie plötzlich Siegfried's Leiche. Sie schreit laut auf und stürzt sich auf die Bahre, die man in der Mitte der Halle niedergesetzt hat. Alles ist tief ergriffen außer Hagen, welcher wild verstört und trotzig den Mord gesteht, als Gutrune der Ausrede mit dem Eber nicht Glauben schenkt Er begehrt nun mit Bestimmtheit den Ring von Siegfried's Hand. Gunther vertheidigt Gutrune'ns Recht auf den Ring. Da dringt Hagen mit den Worten „des Alben Erbe fordert so sein Sohn!" auf Gunther kämpfend ein. Gunther wehrt sich, und trotzdem sich die Mannen zwischen Beide werfen, fällt Gunther von einem Streiche Hagen's todt zu Boden. Nun erneuert Hagen sein Begehren und will den Ring von Siegfried's Finger ziehen, doch des Todten Hand erhebt sich drohend wider ihn — gräßliches Entsetzen fährt in Alle — Hagen weicht zurück. Da schreitet Brünnhilde langsam und feierlich in den Vordergrund und gebietet Ruhe. Gutrune wendet sich schaudernd von Siegfried ab und beugt sich schmerzzerrissen über Gunther's Leiche, in welcher Stellung sie bis zum Schlusse verbleibt. — Brünnhilde beherscht nun die Scene. Sie wendet sich erschüttert zu Siegfried's Leiche. Dann befiehlt sie, einen Scheiterhaufen am Rheine zu errichten, auf welchem Siegfried verbrannt werden solle. Männer tragen Scheite zusammen; Frauen schmücken sie mit Blumen.

Brünnhilde preist nun in höchster Verzückung Siegfried und dessen reine Liebe zu ihr. Mögen diese Worte des herlichen Monologes hier Platz finden: „Echter als er schwur keiner Eide; treuer als er hielt keiner Verträge; laut'rer als er liebte kein And'rer: und doch alle Eide, alle Verträge, die treueste Liebe — trog keiner wie er!" — Und später: „Ruhe, ruhe, du Gott!" — Sie läßt nun Siegfried's Leiche auf das Scheitgerüste tragen, nachdem sie den Ring von dessen Finger gezogen und ihn mit den Worten „Mein Erbe nun nehm' ich zu eigen" an die Hand gesteckt hat. Sie sagt, der Ring solle durch das Feuer, in welchem sie sich verbrennen werde, gereinigt werden, und aus der Asche mögen sich ihn die Rheintöchter zu ewigem Besitze nehmen. Darauf entreißt sie einem Manne die Fackel und schleudert dieselbe in den Holzstoß, welcher sogleich hell auflodert. Zwei Raben fliegen vom Ufer auf und verschwinden nach dem Hintergrunde zu: „Fliegt heim, ihr Raben! Raunt es eu'rem Herrn, was hier am Rhein ihr gehört! An Brünnhild's Felsen fahret vorbei; der dort noch lodert, weiset Loge nach Walhall, denn der Götter Ende dämmert nun auf; so werf' ich den Brand in Walhall's prangende Burg!" — Zwei Männer bringen nun Grane, welches Brünnhilde faßt und entzäumt. Sie grüßt es freudig; nach den Worten „Heiaho! Grane! Grüße den Freund! Siegfried! Siegfried! Selig gielt dir mein Gruß!" sprengt sie das Roß in das Feuer, welches bereits die ganze Bühne im Hintergrunde erfüllt hat. Die Halle — von den Flammen ergriffen — stürzt krachend zusammen; der Rhein wälzt seine Wogen mächtig an die Schwelle der Halle; die Rheintöchter erscheinen schwimmend; Floßhilde hält den wiedergewonnenen Ring in die Höhe, nachdem sich Hagen mit dem Schrei „Zurück vom Ring!" in die Fluten gestürzt und von den Rheintöchtern in die Tiefe gezogen wurde. Am Himmel bricht rote Glut aus; kaum erkenntlich sieht man weit hinten Walhall in Flammen. — Riesige Erschütterung hat Alle ergriffen. — Der Vorhang schließt sich.

Eine ähnliche Scene ist wohl noch auf keiner Bühne dargestellt worden. Daß alle Zuseher hingerissen und in einem Zustande von Verzückung waren, kann wohl als selbstverständlich angesehen werden. — Die musikalischen Schönheiten sind in die-

sem Aufzuge so außerordentlich, daß dieser auch in musikalischer Hinsicht als der Gipfelpunkt der Trilogie gelten muß. Zumal die Schilderung des Schlußvorganges ist in der großartigsten und packendsten Weise im Orchester ausgeführt und geht stets Hand in Hand mit der Scenerie, ein Moment, welches überhaupt an sämtlichen Abenden bis in's Detail beobachtet werden konnte. Den Preis verdient ohne Zweifel Frau Friedrich-Materna, welche sich wohl als die größte dramatische Sängerin nach der Schröder-Devrient erwies. Man behauptete dies fast allgemein. Vortrefflich war noch Unger als Siegfried, Gura als Gunther, Hill als Alberich, Marianne Brandt als Waltraute (welche kurz vor der Aufführung Frau Jaide's Partie übernommen hatte), Math. Weckerlin als Gutrune, und besonders die Rheintöchter. Siehr als Hagen bewies kräftigen Stimmfond, ließ aber Einiges zu wünschen übrig; er mußte eben die Partie verhältnismäßig spät übernehmen, da Scaria wie Kögel aus den „verschiedensten" Gründen ihre Mitwirkung abgelehnt hatten.

Schließlich will ich noch den Bühnenleiter Carl Brandt aus Darmstadt erwähnen, welcher sich um das Werk hoch verdient gemacht hat, so auch den Maschinisten Fritz Brandt aus Darmstadt, die Maler Hoffmann aus Wien und Gebrüder Brückner aus Coburg, die Architekten Otto Brückwald und Carl Runkwitz aus Leipzig, den Prof. C. E. Doepler, welcher die Costüme, und den Ingenieur Emil Staudl, welcher das Beleuchtungs- und Installationswesen besorgte. — Ich behalte mir nun noch vor, über das Werk im Allgemeinen bezüglich der Dichtung und Musik einige Bemerkungen zu machen.

Schlußbetrachtungen.

Es erübrigt mir nur noch, Einiges über Wagner's Hauptwerk, sowohl was dessen Conception als auch dessen Reproduction betrifft, zu bemerken. — Werfen wir vor Allem einen Blick auf die Dichtung!

Es steht außer Frage, daß Wagner's dichterische Behandlung der Nibelungensage gewiß den ersten Rang unter den modernen Bearbeitungen einnimmt. Raupach, Geibel und Hebbel haben uns meist nur mit Bruchstücken daraus bedacht, großentheils nur die neuere Sage berücksichtigt und sicher nicht die Kraft in sich gefühlt, uns ein welterschütterndes Werk hinzustellen, wie es ihre allerdings ganz anerkennenswerten, aber nicht sonderlich bedeutenden Werke auf's Klarste beweisen. — Es fehlte uns also der Mann, welcher die Fähigkeit in sich fühlte, ein der mächtigen Sage würdiges dramatisches Denkmal zu setzen; ich sage „dramatisches Denkmal", denn ein episches von großer Bedeutung wurde ihr bereits von Wilhelm Jordan gesetzt, dessen Verdienste durchaus nicht zu unterschätzen sind. Ein erschöpfendes Resultat konnte aber nur durch die dramatische Bearbeitung erzielt werden. Es berührt uns näher, wenn wir die Gestalten der Sage handelnd vor uns sehen als wenn wir nur von ihnen hören; und in der That klingen Siegfried's Heldenthaten in der Erzählung nicht so überzeugend, als wenn sie vor unseren Augen vor sich gehen und unsere Receptivität spontan in Anspruch nehmen. Wagner, der zwanzig Jahre an diesem monumentalen Werke gearbeitet hat, geht allerdings in dieser Ansicht noch weiter — wie Viele behaupten: zu weit: er läßt im Drama Alles vor unseren Augen geschehen, was Andere gewiß „hinter die Bühne" verlegt haben würden; er versprach sich von diesem Vorgehen eine ganz besondere Wirkung, und er hat sie auch erreicht. Diese Art und Weise wirkt in mancher Hinsicht ungemein naiv, so z. B. in der Scene mit dem Lindwurme u. a. O. Gerade bei diesem Stoffe hat jene Naivetät ihre Berechtigung, da die alte Nibelungensage unseren jetzigen Anschauungen mehr oder minder fremd gegenübersteht.

Was nun die scenische Behandlung des Stoffes betrifft, können wir Wagner's Bühnenkenntnis sowie die große Gewandtheit nur anstaunen, mit welcher er die Vertheilung des Stoffes in vier Dramen und dieser wieder in Acte vollzogen hat, denn es ist wohl zu bedenken, daß es sich hier nicht um vier selbstständige Dramen und deren aristotelischen Aufbau, sondern um ein viergliederiges Colossal-Drama mit dem ausschließlichen Zwecke

der zusammenhängenden Darstellung aller Theile desselben handelt, so daß uns „Rheingold“ als Exposition, die „Walküre“, „Siegfried“ und die zwei ersten Acte der „Götterdämmerung“ als Peripetie und der letzte Act der „Götterdämmerung“ als Lösung erscheinen muß. Bezüglich des Verhältnisses dieser Phasen zu einander ist aber zu bedenken, daß ungewöhnliche Dimensionen auch eine ungewöhnliche Konstruction zur Folge haben dürfen, sonst müßte z. B. die Fülle des Stoffes, welcher im letzten Drama zusammengedrängt ist, beanständet werden, wenn man dagegen die edle Dürftigkeit in Betracht zieht, welche besonders die zwei Mittelstücke bezüglich der äußeren Vorgänge aufweisen.

Die „Götterdämmerung“ ist (die Nornen-, Hagen-Alberich- und Waltrauten-Scene abgerechnet) das selbstständigste aller vier Dramen, was seinen Grund darin hat, daß Wagner nur ein einziges Drama, nämlich „Siegfried's Tod“ ursprünglich zu schreiben vorhatte, dessen Dichtung wir in seinen „gesammelten Schriften und Dichtungen“ veröffentlicht finden, und aus der sich später die „Götterdämmerung“ entwickelte, so daß Siegfried's Untergang nur eine — wenn auch äußerst wichtige und liebevoll ausgeführte — Episode in dem Hauptgange der Handlung bildet, welcher der Fluch des Goldes als allgemein-menschliche Idee zu Grunde liegt, so wie allenfalls das Grethchen-Drama im ersten Theile von Goethe's „Faust“, welches nur eine großartig ausgearbeitete Durchgangsphase Faust's ist, der bekanntlich die allgemein-menschliche Idee des unermüdlichen Wissensdranges und Gottähnlichkeitserstrebens der Menschennatur symbolisirt, welche aber erst im zweiten Theile des Goethe'schen „Faust“ ihre volle Ausgestaltung und Lösung findet, während in Wagner's Nibelungentrilogie die Lösung der Idee (das Ende der Götter) mit dem Schlusse des Siegfried-Drama's zusammenfällt.

Und wie wirkungsvoll weiß Wagner die Actschlüsse zu gestalten; sie wirken, ohne Effect, da sie logisch aus dem Ganzen herauswachsen, also nicht wie die Sonne im „Propheten“ und der Seesturm in der „Afrikanerin“ auftreten, welche eben nur darum da sind, weil sie da sind. „Effect ist Wirkung ohne Ursache“. Damit charakterisirt Wagner geistvoll das Unwesen des

Operneffectes, wie wir es besonders bei Meyerbeer und Consorten vorfinden.

Tief bedeutungsvoll ist der philosophische Geist, der Wagner's Trilogie durchzieht und der sich detaillirt zumal in den Zwiegesprächen zwischen Wotan und Fricka, zwischen Erda und dem „Wanderer", ferner in den Wechselgesängen der Nornen und zu Beginn der großen Liebesscene zwischen Brünnhilden und Siegfried („Siegfried", 3. Aufzug) zeigt. Ich erfuhr aus verläßlicher Quelle, Wagner habe Schopenhauer's Philosophie gar nicht gekannt, bevor er die Trilogie vollendet hatte.

Und wie leuchtet uns doch aus der Trilogie die tiefe Weltanschauung dieses eminenten Denkers überall entgegen, der auch späterhin Wagner's Lieblingsphilosoph wurde.

In der Charakterisirung der Gestalten ist Wagner unbedingt den ersten Dramatikern aller Zeiten an die Seite zu stellen; seine Gestalten sind originell, urwüchsig und durchaus von einander verschieden. — In großartiger Weise wußte er dem lüsternen, habgierigen Alberich, dem heuchlerischen Mime, dem weisen, göttliche Ruhe verbreitenden Wotan, den derbwuchtigen Riesen, der eifersüchtigen Fricka, dem rohen, fühllosen Hunding, dem listigen Loge, den reizenden Rheintöchtern, dem grimmen, haßgeborenen Hagen, dem weibischen Gunther den Stempel höchster und ausgeprägtester Charakteristik zu verleihen. Mit welcher Liebe erst sind die Hauptgestalten — Brünnhilde und Siegfried — gezeichnet!

Was nun Wagner's viel bekrittelte Behandlung der Sprache betrifft, so ist bekannt, daß Wagner in diesem Werke durchwegs Alliterationen angewendet hat, um durch diese fast ganz abhanden gekommene Reimweise dem Drama ein der Sage entsprechendes, alterthümliches Gewand zu geben. Auch die Thatsache, daß der Endreim in der musikalischen Komposition verloren geht, dürfte Wagner zu dem echt deutschen Anreim gedrängt haben. Für die dem Meister so oft von seinen Feinden vorgeworfenen absonderlichen Wortbildungen, zumal für seine den Walküren, Rheinnixen 2c. in den Mund gelegten onomatopoëtischen Worte oder willkürlichen Lautmischungen (Hojotoho! Heiahaheia! 2c.) spricht am besten das Vorgehen dreier unserer größten deutschen Dichter,

vor Allem: Bürger's, über dessen oft höchst willkürliche Wortbildungen wir uns gewiß nie lächerlich machen (oder sind etwa nicht gerade jene zwei Balladen Bürger's, in welchen er sich selbst in solchen Bildungen überbietet, am meisten in's Volk gedrungen, nämlich „Lenore“ und „der wilde Jäger“?), ferner Platen's und Rückert's, welche ebenfalls in dieser Hinsicht viel leisteten; ich führe des Letzteren Epos „Nal und Damajanti“ an oder gar die „Weisheit des Brahmanen“. — Welche Ungeheuerlichkeiten treffen wir da! Der Dichter brauchte aber hier ein gewisses Colorit von Worten, um Das ausdrücken zu können, was seiner Phantasie vorschwebte. Die Wirkung zum Beispiel, welche das viel verlästerte „Weia! Waga! Woge du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!“ in Bayreuth gemacht, war eine enorme. Es sind dies offenbar halb Wasser-, halb Menschenlaute, welche Wagner in geistreicher Weise den Rheintöchtern anvertraut hat. Von jeher war es der Dichter, welcher die Sprache bereichert hat, nicht der Philister! Böse Absicht zwar ist immer im Stande, selbst das Hehrste in den Kot zu ziehen. Der Unbefangene aber wird den unendlichen Schatz, welcher allein in dieser Dichtung Wagner's liegt, vollauf würdigen müssen. Es ist eine wahrhaft große Dichtung!

Ueber Wagner als Musiker wurde schon genug gestritten und gepredigt. Ich will daher in dieser Hinsicht nur die allerwichtigsten Bemerkungen machen, und zwar mit besonderer Rücksichtnahme auf die Musik des Nibelungen-Drama's. Man weiß, daß Wagner von Tag zu Tag weniger Feinde zählt; man beginnt ihn immer mehr zu begreifen und daher auch zu würdigen. Wie jeder Genius sich Anfangs auf seine großen Vorgänger stützt, so hat dies auch Wagner gethan und wenn — wie wir es noch oft hören können — behauptet wird, der „Komponist“ der „Nibelungen“ sei eben nicht mehr der „eigentliche“ Wagner, so muß ich Dem entgegnen, daß dieser erst der „eigentliche“ Wagner ist, der sich durch seine bedeutenden Vorgänger längst durchgearbeitet hat und nun ganz seine eigenen Bahnen wandelt. Jedes Genie eilt seiner Zeit voraus, sonst wäre es eben kein Genie. Es wird daher mit seinen Werken Anstoß bei Denen erregen, welche — einzig von der Richtigkeit der früheren Normen überzeugt — an

diesen ohne Weiteres festhalten zu müssen glauben. — Man sollte denken, Dies müsse sich ändern durch die vielfache Erfahrung, welche die Welt bereits in solchen Dingen gemacht hat. Es wird aber gewiß immer so bleiben, denn die hinter der weitausblickenden Phantasie eines besonders begabten Künstlers zurückbleibende Menge kann sich eine Verbesserung oder gar theilweise Umgehung jenes Kunstwerkes unmöglich denken, welches ihm bisher das höchste war. — Da spricht man immer von einer „Zukunftsmusik“ Wagner's (und dies thun selbst Kritiker mit gut klingendem Namen!), und Wagner selbst wollte von einer „Zukunftsmusik“ gar nichts wissen. In gewissem Sinne hat ja jeder kunstgeschichtlich bedeutende Tondichter für sein Zeit „Zukunftsmusik“ geschrieben, so zumal J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven ꝛc. Wagner's Zukunftsgedanke bezieht sich auf das Kunstwerk der Zukunft, welches ihm im musikalischen Drama vorschwebte. Darüber sprach ich bereits in aller Kürze in der Einleitung zu diesen Aufsätzen. Ich kann übrigens Denjenigen, welcher sich in dieser Hinsicht besser orientiren will, nur auf Wagner's „Gesammelte Schriften und Dichtungen“ (9 Bände, bei E. W. Fritzsch in Leipzig) verweisen. Auch Nietzsche's „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ dürfte eine der wenigen vorzüglichen Schriften sein, welche dem in dieser Richtung Wißbegierigen wirklich Wertvolles bieten.

Wollen wir also über Wagner's Musik sprechen, so werden wir dies kaum anders als mit Beziehung auf sein dramatisches Kunstwerk können.

Wagner's Musik ist meist eine erhöhte Declamation. Nicht das Ohr kitzelnde „Melodieen“ soll uns ein „Tristan“ oder „Siegfried“ vorsingen, denen wir mit geschlossenen Augen und ohne weitere geistige Thätigkeit — allenfalls zur Erholung von den anstrengenden Geschäften des Tages — müßig lauschen können, sondern Musik und Dichtung sollen sichtlich verbrüdert sein, und die dichterischen Worte sollen nicht als bloße Solfeggien gebraucht werden. Jedem Worte die charakteristischen Stimmungstöne zu verleihen; das war Wagner's Absicht. Die dramatische Musik hat die Aufgabe, in uns die Empfänglichkeit für die Dichtung zu erhöhen, indem sie dieselbe vertieft, gewissermaßen er=

läutert und uns ihr Verständniß in einer bestimmten Richtung vermittelt. — Alles Störende im Musikmachen mußte da natürlich vollständig beseitigt werden. Nicht nur, daß kein Frage-, kein Interjectionszeichen in Wagner's Werken (und zwar in erhöhtem Maße im „Ring des Nibelungen") unberücksichtigt geblieben ist, es wurde auch der sich wie beim gesprochenen Drama fortspinnende Dialog von Wagner streng festgehalten und jede der in der früheren Oper angewandten oft sinnstörenden Formen der Arie, des Duettes, Chores 2c. als etwas rein Musikalisches und daher seinen Zwecken nicht Entsprechendes von ihm aufgegeben. Dieses Fortspinnen der musikalischen Periode bezeichnet Wagner trefflich mit dem Namen „unendliche Melodie". Auch die Handlung soll nie durch reine Formalitäten gehemmt, die Dramatik nie durch rein lyrische Ergüsse beeinträchtigt werden. Dies ist auch der Grund, warum Wagner alle nicht direct in die Action eingreifenden Chorgesänge aus dem musikalischen Drama verbannt hat, weshalb das Zusammensingen einer ganzen Versammlung nur im zweiten Acte der „Götterdämmerung" auftritt, wo es durch die Situation geboten ist. Der allenfalls bei solcher Behandlung entstehenden Monotonie tritt Wagner durch seine alle Fasern des Geistes in Anspruch nehmende symphonische Orchesterbegleitung entgegen. Diese ist durchaus charakteristisch, aber nicht nur, was die Schilderung seelischer oder auch rein physischer Zustände und Vorgänge betrifft; sondern es hat auch jede Gestalt des Drama's ihre musikalische Charakteristik. So ist es auch mit den wichtigsten Beweggründen des Drama's. So oft eine Figur auftritt oder von einem wichtigen dramatischen Motive die Rede ist, so oft ertönt auch im Orchester das musikalische Motiv derselben, welches nach Bedürfniß auch vollkommen symphonisch verarbeitet, ja mit anderen auf den Kampfplatz tretenden Motiven contrapunctisch behandelt wird. Wagner nennt ein solches Motiv ein Leitmotiv, und es bestehen ihrer nicht weniger als neunzig größere und kleinere im „Ring des Nibelungen". Die bedeutendsten von ihnen sind: das Rheingold-, Walhall-, Brünnhildenschlummer-, Erda-, Sieglinden-, Jung-Siegfried-, Lindwurm-, Loge-, Nothung-, Tarnhelm-, Schmiede-, Wanderer-, Schicksals-, Gibichungen-, Wälsungen-, Frohn-, Walküren-, Liebes-Motiv u. s. w. Es ist leider

Vielen der allzu eifrigen Wagner-Enthusiasten gelungen, den Gegnern durch ihr entsetzlich meistersingerlichen Bezeichnungen der Wagner'schen Motive „Wasser auf die Mühle zu schütten"; denn in der That erinnern die gewagten Benennungen gewisser Schriftsteller nur zu lebhaft an eine „dornenlos' Rosenblühweise" eines weiland Beckmesser.

Mehrere Motive treten z. B. zugleich auf am Schlusse der „Walküre". Es erscheint da in prachtvoll contrapunctischer Verarbeitung das Loge-, Brünnhildenschlummer- und Siegfried-Motiv; ferner am Schlusse des „Siegfried" und in der schon erwähnten Einleitung zur „Götterdämmerung".

Daß Wagner's Instrumentation eine in jeder Richtung unübertroffene ist, kann wohl Niemand leugnen. Nur im Besitze solch' umfassender Kenntnisse über das Instrumentalwesen kann man eine so unglaubliche Wirkung erzielen wie sie hier erzielt wurde, allerdings auch mit einem so idealen Orchester, wie es Bayreuth aufzuweisen hatte. Ich muß hier, wo so viele Namen stehen, auch noch des Erfinders der neuen, in Bayreuth zum erstenmal zur Anwendung gekommenen „Viola alta" gedenken; es ist Hermann Ritter, cand. phil. aus Heidelberg, welcher nun endlich auch dieses so sehr von ausübenden Künstlern vernachlässigte, im Orchester hochwichtige Instrument um ein Bedeutendes verbessert und dadurch auch dem Virtuosen zugänglicher gemacht hat. Auch die von G. Adolf Uebe in Leipzig erfundenen Pedalpauken verfehlten ihre exorbitante Wirkung nicht, ebenso wie die von Wagner selbst erfundenen Tenor- und Baßtuben mit ihrem schaurig-dumpfen Klangcharakter.

Daß nach Wagner's Grundsatze auch die Malerei als Schwesterkunst der schon besprochenen beiden Künste beim Bühnenfestspiele ihre Rechte vollends geltend machen mußte, ist selbstverständlich.

Wagner ist in einem gewissen Sinne auch Maler, denn er war Einer der Wenigen, welcher die Ebenbürtigkeit von Malerei und Musik zu würdigen wußte. Er fühlte, daß sich gerade diese Künste wie keine anderen zu ergänzen berufen sind. — Schon durch Dichtung und Musik in eine ideale Traumwelt versetzt, mußte uns eine aus höchste Naturwahrheit erreichende

Bildern bestehende Umgebung der scenischen Vorgänge, wie wir sie hier in vollkommenster Weise vor uns hatten, in die erhabenste Täuschung versetzen. Die Decorationsmalerei als Kunst ist ein Kind der neuesten Zeit. Eine *ungenügende* scenische Täuschung wirkt allerdings weit störender als der gänzliche Mangel an Decorationen, wie ihn nur Shakespeare — freilich in anderen Zeiten — ohne erheblichen Schaden hinnehmen konnte.

Ein vollendetes Studium der Natur zeigte sich in den Decorationen (eine hier kaum mehr passende Bezeichnung!), welche bei den Bayreuther Aufführungen verwendet wurden. Die Coulissen und viele andere die Illusion störende Objecte wurden hier vollständig aufgegeben. Man benützte nur *Das*, was das scenische *Bild* so *naturgetreu* als möglich machen konnte. Dies wurde durch Versetzstücke mannigfacher Art bewerkstelligt, so daß Alles *plastisch* war. Die unzähligen *Beleuchtungseffecte*, welche *Das* noch zu ergänzen hatten, was die Farben allein nicht leisten konnten, waren hier von großartiger Vollendung. Das *Sonnen-* und *Mondlicht* schien mir wie noch *nie* vorher, ebenso die noch weit schwierigeren Töne der *Dämmerung*, des von der untergehenden Sonne *rotglühenden Himmels* u. s. w.

Dies leitet mich über zu den *Maschineneffecten*, welche hier großentheils durch eine *Dampfmaschine* hervorgebracht wurden. Sie sind meist glücklicher Natur. — Manches allerdings, wenn es auch nicht störte, gelang minder, so der Kampf am Schlusse des *zweiten* und der Walkürenritt am Anfange des *dritten* Actes der „Walküre", welch' letzterer trotzdem seine Wirkung in keiner Hinsicht verfehlte.

Scenisch großartig war die erste Scene des „Rheingold": am Grunde des Rheines. Hier leistete Malerei, Beleuchtung und Maschinerie das Höchste. Der Durchschnitt des Rheines, welchen man da sah, war eine Naturstudie, wie sie interessanter nicht gedacht werden kann: die grünliche Färbung (unten dunkler, oben lichter), welche das Wasser hat, die Gewächse, Wurzeln, Felsenriffe am Grunde gaben ein nicht zu schilderndes Bild. Einen großartigen Eindruck machten ferner auf mich: *Nibelheim* (I, 3) mit seinen Feuerschlünden, *Hunding's Haus* (II, 1) mit der

breiten Esche, der Walkürenfelsen (II, 3, III, 3, IV, 1), Mime's Höhle (III, 1), Fafner-Wald (III, 2), Waldthal am Rheine (IV, 3) u. s. w. Das muß man gesehen haben; beschreiben läßt sich's nicht!*) Interessant ist ferner, daß Wagner rein scenische Veränderungen nicht durch Fallen eines Zwischenvorhanges, sondern durch beleuchtete Dämpfe vor sich gehen läßt, was in der Trilogie speciell begründet ist. So wird der Übergang im „Rheingold" von der 1. zur 2., von der 2. zur 3. und von der 3. zur 4. Scene, im 3. Acte „Siegfried" von der 1. zur 2. Scene, im 3. Acte der „Götterdämmerung" von der 1. zur 2. Scene bewerkstelligt. Bald sind es Nebel, bald feurige Dämpfe, welche nur den Fehler haben, daß sie ein zu hörbares Geräusch verursachen.

Unerreicht sind die Gewitter, nämlich das Ansammeln der Wolken und Blitz und Donner; künstlerisch die fortwährende Veränderung des Himmels, was besonders im dritten Acte der „Walküre" zu bemerken war: Wölkchen fliegen vorbei, der Himmel wird tiefblau, wird wieder dichter bewölkt, klärt sich, erblaßt, Dämmerung zeigt sich, die Nacht bricht allmählich herein, der Feuerschein lodert auf. — Selbstverständlich ist es, daß auch alle kleineren Vorgänge, wie z. B. Verwandlung in Thiere, fliegende Vögel, Schmiedeproceß des Schwertes und noch vieles Andere durchwegs exact von Statten giengen. — Erwähnenswert scheint mir noch, daß der Zuschauerraum nicht stets gleichmäßig verdunkelt war, sondern immer in Relation zur Bühnenbeleuchtung bald lichter, bald dunkler wurde, um stets das vortheilhafteste Hervortreten des Bildes zu gewinnen. — Alle diese großen und kleinen Ideeen sind aus Wagner's Kopf entsprungen; und müssen wir diesen Mann nicht bewundern, der dies Alles nicht nur erdacht, sondern auch in's Leben gesetzt hat? — Das ist aber noch nicht Alles! Wir hatten den Meister auch als Regisseur zu bewundern: er hat thatsächlich jedes Wort und jede Bewegung mit den Sängern

*) Es sind sehr schöne Photographieen der scenischen Entwürfe von Hoffmann in großem und kleinem Formate erschienen, welche bis auf unbedeutende Veränderungen ganz mit den Originalen übereinstimmen.

selbst einstudirt. — Von Mitwirkenden (welche übrigens alle in höchster Bewunderung für den Meister glühten), hörte ich die Bemerkung: „Wagner hat uns viel gelehrt; ihm verdanken wir gar Manches!“ Zwanzigmal sagte er mitunter den Sängern ein einziges Wort vor, bis sie es vollkommen richtig und verständlich aussprachen, was auch zur Folge hatte, daß jedes gesungene Wort bei der Aufführung so verständlich war wie ein gesprochenes. Jede Bewegung mußte nach des Meisters Angabe (er selbst spielte den Sängern auf der Bühne oft vor) und genau im Einklange mit den charakteristischen Wendungen im Orchester gemacht werden. Ich erinnere hier an das Auftreten der Riesen, an das Losbinden des geknebelten Alberich im „Rheingold“, an das Hämmern in Mime's Schmiede (im „Siegfried“) u. s. w.

Daß die Leistungen der Darsteller vorzügliche waren, habe ich ohnehin schon vielfach erwähnt. Ich will noch die Repräsentationsscene der Zwerge im „Rheingold“ hervorheben, welche von einem eigens dazu berufenen Künstler, Herrn Richard Fricke, herzogl. Balletmeister am Hoftheater zu Dessau einstudirt wurde.

Wenn nun noch die vollendete Leistung des 114 auserlesene Männer zählenden Orchesters unter Hans Richter's genialer Leitung dazugerechnet wird, so hat man in Bayreuth eine Musteraufführung erlebt, wie noch nie eine in ähnlicher Weise stattfand. — Sie soll uns ein Beispiel dessen sein, was Wagner sich von der dramatischen Zukunft geträumt hat.*)

Und wer hat diese Aufführung zu Stande gebracht?

Richard Wagner als Schöpfer und Leiter des Werkes, das deutsche Volk und ein König, dessen segensreiches Wirken für die Kunst ewig in der Culturgeschichte der Menschheit verzeichnet sein wird: Ludwig II. von Baiern. — Mögen die Festspiele zum Ruhme Dieser fortleben!

---

*) Inzwischen bot freilich die Aufführung des „Parsifal“ noch weit Vollendeteres. D. Verf.

selbst einstudiert. — Von Bühnenwesen [illegible] alle [illegible] Bewunderung für den Meister [illegible] die Aufforderung: „Wagner hat uns viel gegeben. [illegible] [illegible] ein einziges Mal [illegible] [illegible], was auch zur [illegible] [illegible] bei der Aufführung in [illegible] [illegible]. Jede Bewegung mußte nach der [illegible] [illegible] in Einklang mit den [illegible] gemacht werden. Ich erinnere mich an das [illegible] an den [illegible] des [illegible] [illegible]

Daß er [illegible] [illegible] [illegible]

Wenn man auch die [illegible] [illegible]

Und was hat diese Aufführung in Coburg gemacht?

Richard Wagner als Schöpfer und [illegible] Werke, das deutsche Volk und [illegible] [illegible] Ludwig II. von [illegible] [illegible]

[illegible]

III.

Das Leipziger Musikwesen in der Wintersaison 1876.

Eine Reihe von Feuilletons.

(1877.)

III.

Das Leipziger Musikleben in der Wintersaison 1876.

Eine Reihe von Feuilletons.

(1877)

Es ist wohl allgemein bekannt, daß sich mit Leipzig, was Streben in Kunst und Wissenschaft betrifft, kaum eine Stadt der Welt messen kann. Es pilgern Tausende von Studenten aus aller Herren Ländern auf die Leipziger Universität, Hunderte von Musikbeflissenen an's dortige Conservatorium; denn an beiden Anstalten glänzen einige der hervorragendsten Größen der Jetztzeit. Leipzig ist eben „ein klein Paris und bildet seine Leute", wie schon Goethe sagt, und noch immer wandert Jeder, der was Rechtes lernen will, nach „Pleiße-Athen". Leipzig ist äußerst lebhaft, doch nicht in dem Sinne wie etwa Wien („immer dreht sich am Herde der Spieß"). Man sieht es den Leuten auf der Straße völlig an, daß sie nicht müßig herumlaufen, sondern stets ein bestimmtes Ziel im Auge haben; hier hat man — um es kurz zu sagen — nicht Zeit zum Spazierengehen oder Plaudern; hier gielt's nur zu arbeiten — ja, tritt man z. B. in die colossalen Localitäten der Redaction der „Gartenlaube" ein, so liest man in großen Lettern ober dem Schreibtische des Redacteurs (damals Ernst Keil) die Worte: „Zeit ist Geld; nur fünf Minuten Aufenthalt!"

Mit Recht darf man Leipzig eine Geistesresidenz Deutschland's nennen; wer dort Erfolge errungen hat, kann sicher sein, überall zu reussiren, denn ein Leipziger Erfolg ist schon eine Legitimation des Könnens für die Welt. — Wir begreifen daher vollkommen, daß die bedeutendsten Gelehrten und Künstler Jahr aus Jahr ein diese Stadt besuchen und daß dieselbe der Centralpunkt des Verlegerwesens ist. Absehend von der Masse der Bücherverleger will ich hier nur anführen, daß Leipzig fast zwanzig Musi-

kalienverleger und nicht viel weniger Musikalienhändler hat. Darunter befinden sich Geschäfte wie das Breitkopf & Härtel's, das älteste von allen, welches bereits seit 1719 besteht. Fast kein Componist von Bedeutung fehlt in der Liste der in diesem Verlage erschienenen Musikalien, welche bereits gegen 20000 Nummern aufzuweisen hat. Diese bedeutendste aller Musikalienverlagsfirmen ist es auch, welche die weltberühmten Gesammtausgaben von J. S. Bach's, Mozart's, Beethoven's, Händel's und neuerdings auch Schumann's, Chopin's, Mendelssohn und Schubert's Werken veranstaltet hat — Ausgaben, die an Correctheit des Stiches und an Solidität der Ausstattung bis jetzt unübertroffen sind. Das großartig angelegte Geschäft enthält auch eine eigene vorzügliche Notenstecherei, Steindruckerei, Schriftgießerei und Buchbinderei, welche wie das amtliche Local (allein bei zehn Säle enthaltend) sich alle in einem einzigen, ungeheuer großen Hause befinden.

Besonders nennenswerte Geschäfte sind ferner die Häuser Peters (bekannt durch die namenlos billigen Volksausgaben), Kistner (enthält circa 7000 Verlagsnummern) und Schuberth & Comp. (mit Amerika in engster Verbindung). — Außer den Verlegern befinden sich in Leipzig unzählige Leihanstalten für Musikalien (hervorragend der musikalische Theil der Stadtbibliothek unter Alfred Dörffel's Verwaltung) und für Claviere (Klemm, Irmler), wie Clavierfabrikanten. Unter Letzteren ist als epochemachend zu nennen: Julius Blüthner, welcher in neuester Zeit die alles im Clavierbaue Vorangegangene übertreffenden „Aliquotflügel" (wie er sie kurzweg nennt) construirte. Es ist hiermit der erste Schritt geschehen, von der bis jetzt üblichen Experimentalweise beim Clavierbaue abzusehen und genau nach physikalischen Gesetzen vorzugehen. Ich kann mich hier unmöglich in eine genaue Beschreibung dieser vorzüglichen Construction einlassen, da dies zu weit führen würde, kann aber doch nicht umhin, wenigstens mit einigen Worten ihrer Bedeutung zu gedenken.

Es dürfte den meisten Lesern bekannt sein, daß ein von einer schwingenden Saite erzeugter Klang aus mehreren Tönen bestehe, dem Grundtone und den sogenannten Obertönen (auch Partial- oder Aliquottöne genannt). Je kräftiger nun der Grundton im

Verhältnisse zu seinen Obertönen und dieser unter einander sich geltend macht, desto schöner wird der daraus resultirende Klang. Dies war das Resultat vieljähriger gelehrter Forschung; doch blieb die Verlebendigung desselben bis jetzt aus und wir müssen daher Julius Blüthner's Bestrebungen besonders würdigen, als er der Erste war, welcher ein Instrument nach den theoretisch gewonnenen Resultaten baute, was selbstverständlich keine kleine Aufgabe war, da die Combinationen in den verschiedenen Tonlagen auch von einander verschieden sein mußten, um eine so außerordentliche Gleichmäßigkeit der Spielart aller Lagen zu erzielen. Der Discant wie der Baß klingt gleich voll und dick und ist ein Uebergang eines Registers in das andere absolut unbemerkbar — Vorzüge, welche es dahin brachten, daß man in ganz Deutschland fast ausschließlich auf Blüthner'schen Flügeln concertirt. Da ich die ausführliche Beschreibung der Construction, welche wahrlich des Studiums wert ist, hier nicht bringen kann, sei nur noch erwähnt, daß die meisten Factoren der neuen Erfindung (Stoff, Länge der Saiten, Anschlagestelle des Hammers rc.) auf Helmholtz's weittragenden Principien basiren.

Außerdem möchte ich hervorgehoben wissen die auf das musikalische Leben höchst einflußreich wirkenden musikalischen Zeitschriften Leipzig's, welche wohl — zumal die hauptsächlich Fortschrittstendenzen huldigenden Blätter: „Neue Zeitschrift für Musik" (C. F. Kahnt; gegründet von R. Schumann 1834) und „Musikalisches Wochenblatt" (E. W. Fritzsch, gegründet 1870) — über den ganzen Erdball verbreitet sind und nicht nur in Leipzig, sondern überall aneifernd wirken.

Kein Wunder also, wenn nach dem hier nur flüchtig Angedeuteten viele Künstler in Leipzig ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben. Dies war ja auch schon im 17. Jahrhunderte und noch mehr im 18. und im Anfange des 19. der Fall. Der große Bach hat sein Cantorat an der Thomasschule verwaltet, Mendelssohn im Gewandhaussaale das Orchester dirigirt. Auch wurde in Leipzig Weber's „Oberon" (1826) zum erstenmale aufgeführt. Schumann lebte und wirkte da, R. Wagner wurde in Leipzig geboren und studirte daselbst u. s. w.

Unter den jetzt hier lebenden musikalischen Größen sind be-

sonders erwähnenswert: Karl Reinecke, welcher in den Gewandhausconcerten dirigirt, der berühmte Contrapunctiker E. F. Richter (Cantor an der Thomasschule),*) der erst in neuester Zeit zu Ruf und Namen gelangte Operncomponist Franz v. Holstein,*) der weitberühmte Componist von Liedern und Clavierwerken Theodor Kirchner,**) der Componist Jadasson, der Professor der Musiktheorie an der Universität und am Conservatorium Dr. Oscar Paul (hervorragend durch seine Werke: „Boëthius und die griechische Harmonik", wie „Geschichte des Clavieres"); ferner die Tondichter Heinrich von Herzogenberg, (Dirigent des Bach-Vereins),***) Rich. Kleinmichel, Josef Sucher,****) Hermann Zopff,*) Oscar Bolck und viele Andere.

Leipzig hat nicht weniger als neun Concertvereine, welche Abonnementsconcerte veranstalten, die stets überfüllt sind; bemerkenswert ist, daß von den berühmtesten Concerten derselben, nämlich den „Gewandhausconcerten", in der Saison 31, von den „Euterpeconcerten" 10 stattfinden.

Nachdem ich nun in dürftigen Zügen die Factoren des Leipziger Musiklebens entwickelt habe, behalte ich mir vor, mich mit dem Concertwesen Leipzig's eingehender zu befassen, speciell jedoch über die namhaften Aufführungen, welche während meines dortigen Aufenthaltes vom Anfange October bis Ende des Jahres 1876 stattgefunden, nähere Details und charakterisirende Bemerkungen zu bringen.

Kein Concertinstitut der Erde ist im Stande, bei wöchentlicher Wiederkehr im Laufe des Winters über dreißig Concerte zu veranstalten und einen Verein wie die „Euterpe" mit zehn Concerten sowie noch viele andere große musikalische Vereine neben sich unbeschadet dulden zu können. Der Grund hiervon liegt wohl in der ausgezeichneten Leistungsfähigkeit, wie sie uns ganz besonders in den berühmten Gewandhausconcerten entgegentritt.

---

*) Bereits in den letzten Jahren gestorben.

**) Vor Kurzem nach Dresden übersiedelt.

***) Vor Kurzem an Stelle F. Kiel's nach Berlin übersiedelt.

****) Nun als Capellmeister am Hamburger Stadttheater thätig.

Sind auch die Werke mancher bedeutender Tondichter von den Programmen dieses Vereines aus principieller Abneigung gegen dieselben von Seite der Direction ausgeschlossen (ich nenne beispielsweise Wagner, Berlioz, Liszt), so finden wir doch im Allgemeinen in den Programmen die richtige Mitte zwischen verzopfter Classicitätsjägerei und übertriebener Novitätensucht eingehalten. Die vorzüglichsten Leistungen des wohl durchaus aus Künstlern bestehenden Gewandhausorchesters bilden die unsterblichen Symphonieen Beethoven's, welche in höchster künstlerischer Vollendung, mit nie geahnter Feinheit, ja mit einem Schwunge gegeben werden, der — offen gesagt — den Leipzigern gar nicht ähnlich sieht; dieselben brauchen eben ziemlich lange, bis sie in Schwung kommen, daher im Allgemeinen Tonwerke bis zu Beethoven's mittlerer Periode unübertrefflich, von da an aber bis in die neueste Zeit weniger befriedigend gespielt werden. Kein dynamisches Zeichen wird hier übersehen, aber oft wird dabei der Wald vor Bäumen nicht bemerkt; während z. B. das philharmonische Orchester in Wien sozusagen mit Glanz spielt, ein gewisses Prunken mit Effecten aufweist, welche die Leipziger geradezu verschmähen. Die Wiener nähern sich also hier mehr dem „Gesammteindrucke des Halbdunkels“, wie es Schumann und neuerdings R. Wagner fordert. Von Letzterem ist es ja bekannt, daß es ihm nicht darum zu thun war, jede Note in der „Tannhäuser“-Ouverture, wie sie in den schwierigen Violinpassagen stehen, tadellos herauszuhören, sondern um die allgemeine Wirkung dieser Passagen, welche mit einer gewissen Kühnheit hingeworfen werden müssen. Das nun verstehen allerdings die Gewandhausspieler weniger, aber nie können wir Haydn, Mozart, Weber und auch Beethoven, in welche das Orchester eingelebt ist, reizvoller hören als von ihnen. Jedes Jahr werden fast alle Symphonieen Beethoven's vorgeführt; so hörte ich in den zwölf ersten Concerten dieser Saison Beethoven's B-dur- und C-moll-Symphonie, und zwar die letztere besser als die sogenannte „romantische“ Symphonie Beethoven's, die B-dur-Symphonie, welche das eigenthümliche früher hervorgekehrte Halbdunkel der Romantik zu einem Hauptfactor ihrer Wirkung (besonders im Adagio) notwendig braucht. — Ein Cabinetsstück des Gewandhausorchesters war die Symphonie

in D-dur (ohne Menuett) von Mozart, nicht minder die Ouvertur zum „Wasserträger“ von Cherubini, zu „Oberon“ von Weber und zu „Athalia“ von Mendelssohn-Bartholdy. Von Novitäten wies das Programm auf: Serenade für Streichorchester (F-dur) von Robert Volkmann, eines der klarsten und feinsinnigst geschriebenen Werke Volkmann's, ferner Balletmusik aus „Feramors“ von Rubinstein, welche jetzt so ziemlich die Reise um die Erde vollendet hat, eine Symphonie Nr. 3, D-moll von S. Jadassohn, die wohl des Gewandhauses kaum würdig war; Rücksichten giebt's eben leider überall! Ich will durchaus nicht läugnen, daß Jadassohn mit einer vollkommenen Beherrschung der großen Form eine höchst solide Instrumentation verbindet; aber das allein genügt nicht zum Meister. Das Wichtigste, der Götterfunke des Genie's, mangelt ihm total. Er dirigirte sein Werk selbst.

Schumann's D-moll-Symphonie leitete ein Concert ein, welches in seinem zweiten Theile eine Novität im vollsten Sinne des Wortes brachte, nämlich das „Mährchen von der schönen Melusine“ für Chor, Soli und Orchester von Heinrich Hofmann. Das Werk, welches fast alle Concertsäle Deutschland's durchwanderte, bietet zwar nichts Epochemachendes, durchaus Neues, aber es weiß uns angenehm mit einfachen, in melodischer Beziehung ungesuchten Mitteln gefangen zu nehmen; klar wie Sonnenlicht, voll poëtischen Hauches, unterstützt durch Osterwald's sinnig gedachten, nicht aber immer gleich schön ausgeführten Text, leicht zu singen, bietet es gewissermaßen allen Gesangvereinen freundlich die Hand und wird dadurch populär; ich kann es nur warm empfehlen. — Eine Ouverture zur Oper „König Manfred“ von Carl Reinecke zeigte, daß dieser reizende Pastellmaler (ich erinnere nur an „Nußknacker und Mäusekönig“ und seine unzähligen Kinderstücke) auch ein kräftiges Colorit zu behandeln weiß und mit dieser Ouverture mehr in jener Beziehung geleistet hat, als in allen seinen vorhergehenden Werken.

Bei dieser Gelegenheit kann ich auch des Dirigenten Reinecke Erwähnung thun; man macht ihm oft den Vorwurf, er sei zu zierlich, feinfühlig und kleinlich, wenn er z. B. Beethoven's Chorsymphonie dirigire; ich kann diesem Ausspruche nur theilweise beipflichten. Es nimmt sich allerdings fast peinlich aus,

bei einem himmelanstürmenden, titanenhaften Werke einen Dirigenten den Tactstock in den Fingerspitzen halten, elegant gebogenen Armes kleine, scharf markirte Bewegungen schlagen und dabei freundlich lächeln zu sehen; doch noch unerquicklicher sieht ein Dirigent aus, der sich mit Aufwendung seiner ganzen Leibeskraft, als wolle er jeden Augenblick eine Riesenwelle schlagen, im Schweiße seines Angesichtes plagt. — Beides ist unnütz und die Mittelstraße die beste; eine gewisse Ruhe muß sich der Dirigent, welcher sozusagen die resultirende Kraft des aus den verschiedensten künstlerischen Componenden zusammengesetzten Orchesters repräsentirt, wahren, er darf nie dem Kunstwerke unterliegen, sondern er soll es beherschen, ja er m u ß dies, um es tadellos zur Geltung zu bringen. Und wenn Reinecke auch früher mehr zu der ersten Methode inclinirte, so kann ich nur bestätigen, daß er jetzt wenigstens die schönste Mittelstraße einhält; jedenfalls ist er eine für Leipzig hochwichtige Kraft, obzwar er manche schwache Seite aufweist; wer hätte solche nicht aufzuweisen?

Zur Vervollständigung meines Berichtes über die Gewandhausconcerte muß ich noch die bedeutendsten Künstler erwähnen, welche in denselben solistisch gewirkt haben. Es waren keine Geringeren als Clara Schumann, der baierische Hofopernsänger Schlosser, Louis Brassin aus Brüssel, Henri Wieniawski, Josef Joachim u. s. w. Daß die Leistungen solcher Künstler nur höchst genußreich sein konnten, liegt auf der Hand; wir machen hier nicht die peinlichen Momente „erster Auftritte" mit, wir hören Vollendetes, wir können mit Einem Worte die Werke in ihrer unverfälschten Gestalt genießen und brauchen uns nicht Dies oder Jenes gefallen zu lassen, was uns wohl zu Kritikern, nie aber zu musikalischen Gourmands macht. Die genannten berühmten Künstler brachten folgende Werke: Clara Schumann spielte das A-moll-Concert ihres großen Gatten, zwar unvergleichlich schön, aber doch nicht mehr annähernd so wie früher; das Feuer der Jugend erhält sich eben selten durch's ganze Leben. Schlosser, der vielgerühmte Darsteller Mime's im „Ring des Nibelungen" zu Bayreuth, griff diesmal etwas weiter zurück und bewies, daß er auch Haydn zu singen verstehe, in einer Arie aus den „Jahreszeiten".

Louis Brassin, Professor am Conservatorium zu Brüssel, einer der bedeutendsten Clavierspieler der Jetztzeit, machte die Leipziger mit einem Clavierconcerte vom hochbegabten norwegischen Tondichter Edvard Grieg bekannt, welches den eigenthümlichen nationalen Charakter, der sich in Grieg's sämmtlichen Compositionen bemerkbar macht, ebenfalls nicht verleugnet; es weht uns daraus an wie frische Seeluft. Henri Wieniawski spielte Beethoven's Violinconcert mit Weihe und die unvermeidlichen „Airs hongrois" von H. W. Ernst mit Bravour.

Doch weit überragt noch diesen bedeutenden Künstler der geniale Josef Joachim, welcher leider einem Freundschaftsopfer zur Beute fiel, indem er ein ganz neues, noch im Manuscripte befindliches Violinconcert von C. Reinecke spielte, welches wohl eine der unbedeutendsten Sachen ist, die Reinecke je geschrieben; fortwährendes ängstliches Herumirren zwischen Mendelssohn'schen und Schumann'schen Geleisen, allerdings — es sei zu Reinecke's Ehre gesagt: — ohne je in dieselben hinzugeraten; gedankenarmes Suchen und Niefinden machen dieses Concert zu einer der mattesten Erscheinungen in der modernen Musikliteratur; es sagt genug, wenn kaum ein Joachim damit Wirkung erzielt; diese erreichte er aber durch den plastischen Vortrag von Tartini's Sonate „Le trille du diable". — Joachim ist eben Künstler durch und durch; er vereint Elasticität des Auffassungsvermögens und edle Einfachheit des Vortrages mit bedeutender Technik und Gemütstiefe.

Ich habe nun der interessantesten Erscheinungen der Gewandhausconcerte gedacht und will jetzt erst die anderweitigen Aufführungen in Kürze erwähnen; stehen sie doch immerhin auch an Bedeutung den Gewandhausconcerten nach. Zuerst muß ich da der „Euterpe" gedenken, eines Orchestervereines mit denselben Zielen wie das Gewandhaus, doch mit bescheideneren Mitteln. Treiber aus Graz ist der jetzige Dirigent und füllt seinen Platz höchst anerkennenswert aus; Publicum wie Kritik halten zu ihm, indem sie seinen Fleiß wie seine Umsicht nach Verdienst würdigen.*)

Aus den von mir besuchten Concerten der „Euterpe" ist hervorzuheben: eine Symphonie von dem leider so früh dahin=

*) Treiber ist seit 1880 Hofcapellmeister in Cassel.

gegangenen Componisten Hermann Götz; sie ist ein Meisterwerk in jeder Beziehung; der erste mächtig treibende Zweig von Götz's außerordentlicher Begabung (seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" entstand später); „doch mit des Geschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten" — und so ist uns denn vor wenigen Tagen Einer der Berufensten entrissen worden.*) Ganz neu war das jüngst zum „Tannhäuser" hinzucomponirte Bacchanale „der Venusberg" von R. Wagner, welches im Concertsaale die Hälfte der berauschenden Bühnenwirkung einbüßt; Wagner hat hier mit den glühendsten Farben gemalt. — „Phaëton" von Saint-Saëns zeigt eine blendende Verwendung der üppigsten Farben des espritvollen Franzosen bei der Durchführung des kühnen Phaëtonmotives. — J. Raff's „Lenorensymphonie" gehört mit zu dem Besten, was dieser Künstler je geschaffen. — Eine Quasinovität war noch ein Concert in G-moll (comp. 1737) für zwei Violinen, Violoncell und Streichorchester von Händel. — Beethoven war auch hier vertreten und zwar mit der Ouverture Op. 115, mit der 8. Symphonie, mit Claviervariationen in C-moll, mit dem ersten Clavierconcerte Op. 15 und der Chorphantasie Op. 80, die zwei letzteren vorzüglich reproducirt vom Capellmeister Treiber. Ferner waren in den Euterpeprogrammen vertreten: J. S. Bach mit der Orchestersuite in D dur und Brahms mit Orchestervariationen.

Ich will nur noch erwähnen, daß außer den „Abendunterhaltungen" im Conservatorium, deren Zahl vom October bis Ende December ungefähr 15 war, und außer den schon erwähnten Concerten nicht weniger als noch 35 Concerte mit classischen Programmen in genannter Zeit stattfanden. In diesen drei Monaten waren also beinahe 60 Concerte, und zwar fast durchwegs orchestrale, zu verzeichnen, gewiß keine geringe Zahl! — Auffallend ist, daß fast keine Solistenconcerte stattfanden wie in anderen Städten; ich habe von solchen nur sechs zu verzeichnen!

Einer der hervorragendsten musikalischen Vereine Leipzig's ist der Bachverein, welcher es sich zur Aufgabe gestellt hat, des

*) Götz starb am 3. December 1877 zu Hottingen bei Zürich.

Leipziger Cantors bedeutendste wie auch werthvollere unbekannte Werke der Oeffentlichkeit vorzuführen und durch kritische Ausgaben zu verbreiten. — Der Verein steht unter der artistischen Leitung Heinrich von Herzogenberg's, eines Grazers, und könnte wohl keinen feinsinnigeren Dirigenten haben.*) Die erste Aufführung fand in der alten Thomaskirche statt und war mit großer Weihe in Scene gesetzt; man brachte eine Trauerode (componirt 1727), die F-dur-Messe und ein Concert für zwei Orgelclaviere und Pedal von J. S. Bach, letzteres gespielt von Franz Preitz. — Die Thomaskirche ist auch das Concertlocal des Riedel'schen Gesangvereines, welcher bis jetzt zwei Concerte gab; im ersten wurde Haydn's „Schöpfung" vorzüglich gegeben, im zweiten außer dem 42. und 43. Psalm für Solo, Chor und Orchester von H. Schulz-Beuthen (sehr gesucht und ermüdend) wie Prä- und Interludien von Richter und Piutti, das mächtige Requiem von Johannes Brahms, welches in der wahrhaft ausgezeichneten Wiedergabe einen erschütternden Eindruck auf die äußerst zahlreiche Zuhörerschaft machte. J. S. Bach selbst müßte vor diesem Meisterwerke den Hut ziehen.

Der ob seines unermüdlichen, aufopfernden Strebens und seiner Liebenswürdigkeit überall beliebte Karl Riedel erntet mit jeder Aufführung in dem seinen Namen tragenden Vereine Triumphe.**)

Da ich von der Thomaskirche spreche, kann ich nicht umhin, der berühmten Thomasschule und des Singchors derselben zu gedenken. Jeden Sonnabend Mittags singt dieser die Motette, bestehend aus kirchlichen Chören von J. S. Bach, Mendelssohn, E. F. Richter, Robert Volkmann, Moritz Hauptmann und Anderen; kein gemischter Chor kommt den weithin berühmten Thomanern gleich; es liegt in dem Gesange der Knaben, welche Sopran und Alt singen, eine so

*) Neuerdings sind von dem stets fleißig arbeitenden Tondichter Streichtrios erschienen, die allgemeinen Anklang in Deutschland finden. Sein Wandeln auf den Brahms'schen Pfaden hat ihm den Eingang in die Herzen des Publicums schwieriger gemacht als manchem Anderen; doch, wo er denselben gefunden, da hat man ihn lieb gewonnen.

**) Siehe übrigens die von ihm herausgegebenen „Altböhmischen Weihnachtslieder".

echt kirchliche Weihe, wie sie wohl nie durch Frauenstimmen erreicht werden kann; denn diese haben immer einen sinnlichen Klangcharakter, welcher den frommen Geist kirchlicher Kunst zum großen Theile unterdrückt. Jedesmal ist die geräumige Kirche vollständig gefüllt — ein Zeichen für die Güte der Leistungen, welche nie länger als eine halbe Stunde dauern, jedoch von höchstem künstlerischen Werte sind. Auch im zwölften Gewandhausconcerte sangen die Thomaner, und zwar einen Chor aus dem 149. Psalm von J. S. Bach, welcher überaus große Schwierigkeiten in harmonischer wie melodischer Beziehung aufweist und trotzdem tadellos und ohne die geringsten Schwebungen, die man bei Frauenstimmen im Unisono stets wahrnimmt, zu Gehör gebracht wurde, ferner Chöre von Reissiger, Rheinberger und Richter.

Außer den eben besprochenen Gesangvereinen besitzt Leipzig noch die Chorvereine „Paulus" und „Arion", beide academisch; der erste zumal hat Weltruf; ferner existirt noch der sogenannte „Chorgesangverein" und der Gesangverein „Ossian", welcher in seinem letzten Concerte Chöre von Gade, Zöllner, Rheinberger („Die Wasserfee") und Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" aufführte. — Bei Aufzählung der Gesangsconcerte sei noch erwähnt, daß das Renner'sche Madrigalenquartett aus Regensburg Herz und Geist der Leipziger im höchsten Grade erquickte, und zwar durch den vollendeten Vortrag von Madrigalen (kurzen lyrischen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhunderte) von Senfl, Tollis, Haßler, Bennet, Dowland, Lechner und Morley; ferner daß die allgegenwärtige Carlotta Patti ihre zwanzigjährigen Leierkastenlieder in einem ausverkauften Concerte producirte, u. zw. unter Mitwirkung des vom absolut technischen Standpunkte bedeutenden Geigers Sivori, welcher — ein Schüler Paganini's — den „Carneval von Venedig" entzückend, die „Kreutzersonate" Beethoven's geradezu scheußlich spielte, und des hochbegabten Pianisten Rafael Joseffy, der unstreitig zu den Heroën des Clavierspieles zu zählen ist.

Von den Orchestervereinen sind noch zwei Capellen nennenswert, die classische Programme bringen. Diese sind: Büchner's Capelle und die Capelle „Prinz Johann Georg", welche zusammen in vier Concerten Folgendes von Bedeutung aufführten: C-moll-Symphonie von Beethoven, Ouverture zu „Leonore"

(Nr. 2) von Beethoven, H-moll-Symphonie von Schubert, Novelletten für Streichorchester von Gade, Ouverture zu „Alladin“ von Reinecke, „Oceansymphonie“ von Rubinstein, ungarische Rhapsodie von Liszt, Liebesscene aus „Romeo und Julie“ von Berlioz, „Alceste“-Ouverture von Gluck, „Waldsymphonie“ von Raff, „Athalia“-Ouverture von Mendelssohn, Ouverture („Per aspera ad astra“) von F. v. Wickede, Marsch der heiligen drei Könige aus „Christus“ von Liszt.

Ich habe nun das Orchester- und Chorwesen in seinen wichtigsten Zügen geschildert und will nur noch die Kammermusik in's Auge fassen. Diese wird wohl überhaupt am wenigsten gepflegt, ein merkwürdiges Zeichen unserer Zeit. Was kann hier für eine Ursache vorliegen? Ein Grund dürfte wohl der sein, daß das große Publicum — und ein solches muß stets berücksichtigt werden, da gerade dieses uns die meisten materiellen Factoren zu öffentlichen Aufführungen liefert — stets etwas „Großartiges“, Lärm Machendes, Ohren Kitzelndes, Abwechselungsreiches haben will und dies bietet ihm vor Allem das so mannigfachen Modificationen fähige Orchester und natürlich die noch viel mehr aufbietende Oper; die Kammermusik mit ihren spärlichen äußerlichen Mitteln kommt dagegen nicht auf; trotzdem aber könnte noch zur Genüge Kammermusik gemacht werden, wenn nicht auch die „Künstler“ selbst an der Vernachlässigung Schuld trügen; die Meisten, die sich eben „Künstler“ nennen, sind es nicht nur nicht, sondern haben auch gar nicht den inneren Beruf dazu, denn es mangelt ihnen meistens — ich spreche hier nur von reproducirenden Künstlern — der wichtigste Kunstbegriff. Der reproducirende musikalische Künstler hat die Aufgabe, die Werke bedeutender schaffender Künstler in bestmöglicher Weise dem Hörer vorzuführen, nicht aber sich selbst in den Vordergrund zu stellen und mit seiner allfälligen Fingerfertigkeit oder Auffassungsfähigkeit zu prahlen. Die letztgenannten Mittel zum Zwecke wird jeder aufmerksame Hörer auch ohne die Aufdringlichkeit des auf sich selbst zeigenden Künstlers würdigen; ich rechne die genannten zwei Mittel sogar zur Pflicht des reproducirenden Künstlers, wenn er ein Werk dem Publicum vorführen will; kann er dieser Pflicht nicht

Genüge leisten, so soll er ganz von einer öffentlichen Ausführung desselben abstehen; es wird sich dabei mehr die Selbsterkenntniß und Selbstkritik des Künstlers zeigen als in einer mittelmäßigen Wiedergabe.

Trotzdem die sogenannte Virtuositätsperiode, die Zeit der Kunststücke wie der Wunderkinder vorbei ist, haben wir es doch noch lange nicht zu einer notwendigen Selbstverleugnung des ausübenden Künstlers gegenüber dem Werke gebracht; diese Selbstverleugnung müßte sich erklärlicher Weise bei allen jenen Werken am meisten einstellen, welche ein gleichartiges Zusammenwirken von verständigen Reproducenten verlangen, wie es bei der Kammermusik der Fall ist. Daher die Seltenheit öffentlicher Kammermusikaufführungen allenthalben. Wir müssen also Künstler wie z. B. das „Florentiner Quartett" als echte Diener der Kunst und gleichsam als Propheten des Ideals absoluter Musik begrüßen. Diese eben gehörten unter die Wenigen, welche hier Kammermusik zur Aufführung brachten; sie spielten in drei Concerten Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert Mendelssohn, Schumann, Brahms. — Das Gewandhaus giebt jährlich acht Kammermusikabende, in denen namhafte Künstler wie Reinecke und Clara Schumann als Pianisten wirken. Gespielt wurden diesmal Werke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms (F-moll-Clavierquintett und A-dur-Clavierquartett). Der Riedel'sche Verein gab auch einen Kammermusikabend mit Werken von Mozart, Beethoven und Mendelssohn, ferner Eduard Horn, ein begabter Componist aus Wien, ein Concert mit eigenen Werken, darunter nennenswert ein tiefsinniges wenn auch formell nicht vollkommenes Streichquartett in Fis-moll. — Im Verhältnisse zu der Unmasse von Orchester- und Chorconcerten, von denen ich ziemlich viele unbedeutendere (z. B. Wohlthätigkeitsconcerte) ganz übergieng, ist die Anzahl der Kammermusikabende gewiß eine sehr geringe. Hoffentlich wird auch dies sich im Laufe der Jahre durch Gründung von Kammermusik-Vereinen ändern! Von anderen Concerten sind hier nur noch zu erwähnen: ein Orgelconcert des hiesigen tüchtigen Organisten Franz Preitz und der Londoner Pianistin Clara Meller, deren musikalischer Fond allerdings nicht über ihre große Technik hinausgeht.

Schließlich erübrigt es mir noch, der Oper Leipzig's flüchtig zu gedenken. Sie ist — wenn man in Leipzig überhaupt vom Provincialstandpunkte ausgehen darf — eine ganz vorzügliche zu nennen.*) Das allerdings nicht große Repertoire beschränkt sich fast nur auf die berühmtesten Werke der größten dramatischen Componisten; die Aufführungen sind aber auch durchaus gelungen. Dirigent der Oper ist der Wiener Joseph Sucher,**) welcher hier seine geradezu glänzenden Eigenschaften vollkommen verwerten kann; zumal die Wiedergabe der Werke Wagner's läßt fast nichts zu wünschen übrig; die des „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Rienzi" war meisterhaft. Von großem künstlerischen Werte ist es, daß man hier die Opern „Armida" von Gluck, „Abu Hassan" von C. M. v. Weber (aus seiner Jugendzeit) und „Der häusliche Krieg" von F. Schubert, welch' letzteres Werk durch die prachtvollen, zündend wirkenden Chöre jeder chortüchtigen Opernbühne auf's Wärmste empfohlen werden muß, in's Repertoire aufgenommen hat. Die besten Sänger sind: Perotti (Tenor), Reß (Baß), Schelper (Bariton), Frl. Hasselbeck,***) Parsch und Frau Lißmann-Gutzschbach (Soprane).

Das hervorragend tüchtige Opernorchester gab auch Anlaß zur Veranstaltung von „Matinées musicales" im neuen Stadttheater unter Sucher's Leitung, vielleicht nach Muster der „Concerts populaires" in Paris. In einer dieser „Matinées" wurden Bruchstücke aus Wagner's „Götterdämmerung", ferner Saint-Saëns' „Danse macabre" (geisterig-widerliche Moder-Sauce) und Sucher's entzückendes, außerordentlich klangschönes „Waldfräulein" für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung gebracht. Letzteres hat einen wahren Beifallssturm entfesselt.

Ich habe versucht, das Leben einer der hervorragendsten Musikstädte des Continentes zu schildern; möge diese Skizze meinen verehrten Lesern ein kleiner Beweis für die Geltung sein, welche Leipzig in der Kunstwelt beanspruchen darf!

---

*) Angelo Neumann, jetzt in Prag, war damals Director derselben.

**) Nun in Hamburg thätig.

***) Jetzt als Gattin Joseph Sucher's eine allbekannte musikalisch-dramatische Größe (wirkt in Hamburg).

IV.

Reisen in Musicis.

Zwanglose Reiseplaudereien eines Baccalaureus der Tonkunst.

(1874—1881.)

Das Leben eines Künstlers besteht eigentlich aus zwei Leben, aus dem Verkehr mit der Außenwelt, dem Erleben, und aus dem geheimnißvollen Verkehr mit der Muse, dem er seine weihevollsten, weltentrücktesten Stunden widmet, dem inneren Leben. Dieses ist die künstlerische Arbeit, in welcher er Das in seine Kunst umsetzt, was ihm sein „erstes" Leben an Eindrücken geschenkt und in seiner Seele befestigt hat.

Nicht immer aber leiht ihm die Muse willig ihr Ohr; er muß sie oft innig bitten, daß sie sich ihm widme, ja er muß sich häufig ihr Erscheinen mit tausend blutigen Thränen und bitteren Seelenschmerzen erkaufen. Vergessen wir jedoch nicht, daß der „dornenvolle Pfad" des Künstlerwallens ebenso reich mit Rosen bestreut ist! Welch' unbeschreiblicher Duft ist es, der die Seele des schaffenden Künstlers umfängt, wenn er in den beseligenden Momenten freudigen Schaffens die ganze Welt und sich selbst vergißt! Und eben diese von ihm vergessene Welt war ihm noch wenige Augenblicke vorher Alles. Er hat sich an ihren Brüsten voll gesogen und nun dürstet er doppelt nach dem reinen Quell, der nur ihm allein fließt. Die Welt in allen ihren Höhen und Tiefen kennen zu lernen, dazu muß es den wahren Künstler ebenso drängen als zur rastlosen Bethätigung seines Schaffentriebes. So dachte ich, als ich zum Jünglinge herangewachsen war, und so denke ich noch heute. Also den Wanderstab zur Hand und in die Welt hinaus! Wird dir der Arm vom Stabe müde, so nimm die leichte Feder in die Hand und — schreibe! Und weißt du wieder gar nicht mehr, was du dem geduldigen Papier anvertrauen könntest, so wandere neuerdings und lerne sehen, hören und leben!

1.

Noch Einiges aus Leipzig.

(Th. Kirchner. — Zopff. — Sucher. — von Holstein. — Auerbach's Keller. — „Paulus". — C. Goldmark. — J. Brahms. — Ad. Fischer. — Sauret. — E. F. Richter. — Wenzel. — Winterberger. — C. Reinecke. — „Andere Componisten". R. Wagner. — Todte. — F. Liszt.)

Fast alle Jahre führt mich mein Weg nach Leipzig. Immer kann man ja dort künstlerisch Neues erfahren und erlernen. Schon früher schilderte ich Dir, geehrter Leser, einige musikalische Monate dieser Stadt und ihr Kunstleben im Allgemeinen; nun will ich Dir Verschiedenes erzählen, was sich mir dort im Laufe der Jahre bot.

Es fügte sich, daß mir Gelegenheit ward, Theodor Kirchner kennen zu lernen. Dieser begabteste Schüler Schumann's nimmt unter den bedeutenderen Componisten der Jetztzeit einen sehr ehrenvollen Platz ein. Jeder Clavierspieler kennt nicht nur seinen Namen, sondern auch seine reizenden Albumblätter. Er selbst ist ebenso liebenswürdig wie seine Tongedichte, die er mir an einem traulichen Abende beim Besitzer der allbekannten Petersedition in Leipzig selbst vorspielte. Ein eigener Zauber erwachte in mir, als ich den nicht mehr jungen Mann mit dem ausdrucksvollen, sinnigen Auge seine mir von Kindheit auf lieb gewordenen Albumblätter Op. 7 spielen sah und hörte; daß ich ihn um mehr und immer mehr bat, versteht sich von selbst. Da ertönten in eigenthümlich elegischer Färbung seine originellen — allerdings Schumann'scher Empfindungsweise entsprungenen — Walzer (Op. 23) und seine damals erst vollendeten „Legenden" (Op. 18). Zwar Eine der bescheidensten Künstlernaturen, hat er es doch nie verstanden, sich durch Unterwürfigkeit und Kriecherei beliebt zu machen, wenn es das Ideal seiner Kunst galt. Dies hat ihm zeitlebens viel Not und Kummer verursacht. Er wird meistens der „Clavierpoet" genannt, da er sich fast nur auf die kurzgeschürzte Form kleiner Clavierstücke geworfen hat, die er aber mit unnachahmlicher Meisterschaft handhabt und mit dem Dufte echter Poësie erfüllt; ich nenne seine „Aquarellen", Romanzen, Nocturnos,

„Skizzen", „Nachtbilder", „Dorfgeschichten" ꝛc. Lassen wir ihn selbst sprechen! In einem Briefe, den er mir kürzlich schrieb, stehen die Worte: „.... Außerdem wissen Sie ja selbst, daß ich mein Pfund Talent lange Zeit quasi ganz habe liegen lassen oder mehr phantasirt als componirt habe. Allerdings habe ich sehr Vieles, was ich für einen Gedanken hielt, skizzirt und thue das auch jetzt noch. Ob besondere Neigung und Faulheit oder Ungeschicklichkeit mich immer wieder auf's Clavier hinwiesen und für dieses hauptsächlich in kleinen Formen mich bewegen ließen — wer weiß es genau? Ich nicht. Nur so viel kann ich Ihnen sagen, daß ich alle meine kleinen Sachen wirklich empfunden und nicht „geschmiert" und oft mehr Zeit dazu gebraucht habe, ein kleines Stückchen fix und fertig hinzustellen — als es nachträglich erscheinen mag ...." Das ist unser Theodor Kirchner!

Beim Chef der „Edition Peters", welche in dessen Geschäftslocalen in Millionen von Exemplaren aufgehäuft steht, war mancher interessante Abend in vertrautem Kreise Weniger zu verzeichnen. Noch erinnere ich mich mit Freuden des Neujahrsdiners in der liebreizenden Gesellschaft der jungen Künstlerinnen Tullinger und Wessely vom Stadttheater, welch' Letztere jetzt bereits eine Größe ersten Ranges am Burgtheater zu Wien ist. Damals entfernte sie sich höchst aufgeregt, um Abends mit ihrer Sittah in Lessing's „Nathan" Alles zu bezaubern. Auch Förster war zugegen, Th. Kirchner u. v. A. Nicht minder anregend war es im feingebildeten Kreise bei dem Verleger ästhetischer Schriften, J. A. Barth, bei dem jungen Gelehrten Schuberth und dem bekannten Componisten und Kritiker Dr. Hermann Zopff*), der allmonatlich eine große Musiksoirée von drei bis vier Stunden veranstaltete, zu denen die Elite der Leipziger Musikwelt geladen war. Da sah man die ersten Verleger, Componisten, Recensenten, Sänger und Intrumentalisten nicht nur Leipzig's, sondern aller Länder; denn stets halten hier die Fremden den Einheimischen die Wage. J. Sucher, A. Tottmann (bekannt durch seine kirchlichen Gesänge und zumal durch sein Buch über die Violinliteratur), Oscar Bolck, Franz von Holstein (der leider so früh

*) Gestorben 1883.

dahingegangene hochbegabte Componist der in ganz Deutschland mit Erfolg gegebenen Opern „Der Haideschacht“ und „Die Hochländer“), Wilh. Treiber (Dirigent der „Euterpe“), August Horn, die berühmten Professoren des Conservatoriums: Schradieck und Schröder, wie Klengel u. v. A. waren nicht nur anwesend, sondern betheiligten sich gewöhnlich selbstthätig an der Aufführung ihrer Werke. So im Salon! Aber auch in anderen Stätten haust dort die holde Polyhymnia, z. B. in den geheimnißvollen Gründen des „Auerbach-Kellers“, wo noch in später Nachtstunde der Chor der Rotnasigen ertönt, treu ihres Ahnherrn Siebel Spruch: „Wenn das Gewölbe widerschallt, fühlt man erst recht des Basses Grundgewalt.“ In der Universitätsweinkneipe („Hutschachtel“ genannt) findet sich ein ansehnliches Collegium Gleichgesinnter beim Moselweine, darunter der allgeliebte Universitätsmusikdirector Dr. Hermann Langer, Dirigent des „Paulus“. O dieser „Paulus“! Das ist ein Verein voll Saft und Kraft. Da singt man, als gälte es, damit die Ewigkeit zu verdienen. Minder dürfte dem Vereine Letzteres mit seinem großen Balle gelingen, welcher dort die Stelle des Universitätsballes ausfüllt. Die sinnlich heiteren Klänge Terpsichore'ns sind den echt classischen Leipzigern wohl so gut wie unbekannt. Es ist gewiß schön und geschmackbildend, wenn wir in jedem Wirtshause Beethoven'sche Symphonieen und Wagner'sche Fragmente hören können, an deren Stelle in Oesterreich höchstens italienische Opernpotpourris oder die alltäglichsten Bänkelsängerlieder treten; aber so berechtigt und ideal der Tanz als die ästhetische Bewegung ästhetisch gebauter Gestalten ist, so künstlerisch berechtigt ist auch die jene Bewegungen begleitende Musik. Nicht die glühenden, feuersprühenden Tänze der Italiener und Ungarn wird man von den kühleren Zonen des schwerfälligen Deutschen verlangen, nicht die blinde Saltarella- und Czardaswut, aber den idealen Schwung der Bewegung, der allein den Tanz ästhetisch zu rechtfertigen vermag, sollte man nicht ganz vernachlässigen und dadurch das Gefühl abgeschmackter „Classicität“ erregen. Was in Leipzig gespielt und getanzt wird, sind nur die starren Notenköpfe, doch nie der poësiedurchhauchte, rhythmisch, harmonisch und melodisch zündende Geist unseres großen Johann Strauß. Strauß verdient ohne Bedenken als Melodiker neben Mozart

und Schubert gestellt zu werden. Die Vorliebe, mit der sich Musiker wie Brahms, Wagner, Liszt, Rubinstein mit den Strauß'schen Tänzen beschäftigen, spricht für mein Urtheil.*) Und was wird aus diesem Strauß im guten Leipzig? Die unnatürliche Verschwisterung menuettartigen Zopfthums und modernen Inhalts. Da lobe ich mir wieder Wien!

In Leipzig gab's aber doch noch manche genußvolle Stunde, wenn ich zur ernsten Kunst (die eben ob ihres Ernstes „heiter" ist) zurückkehre, so z. B. die Anwesenheit des schwarzen Magyaren Karl Goldmark daselbst. Dieser Name hat schon einen guten Klang, sind doch Goldmark's Werke ebenso heimisch in Deutschland und Österreich wie in Frankreich, England und sogar über dem Ocean. Selten wird es einen Künstler von solch' merkwürdigem Bildungsgange gegeben haben. Den ärmsten Verhältnissen entsprossen, den glühendsten Kunsteifer im Herzen, besiegte dieser Mann die enormsten Hindernisse. Sein Leben war lange Zeit hindurch dornenvoll. — 1832 in Keszthely am Plattensee geboren, erhielt er den ersten Musikunterricht, und zwar auf der Violine, zu Oedenburg 1843, und machte so große Fortschritte, daß er schon ein Jahr später öffentlich auftreten konnte. Er gieng 1844 zu Jansa, dem bedeutenden Violinmeister in Wien, wo er mit allem Eifer seine Studien fortsetzte und auch 1847 bis 1848 Harmonielehre betrieb. Die politische Bewegung von 1848 zerstörte seinen kurzen Unterricht, der kaum Wurzel zu fassen begonnen hatte. Nun mußte er sich elend durch Geigerdienste in den Theatern zu Raab, Oedenburg, Ofen und zuletzt am Carltheater in Wien fortbringen und war dem Hungertode in dieser Stadt buchstäblich nahe. Er selbst nennt die Geige in jener Zeit seine „Melkkuh", die musikalischen und literarischen Studien, die er für sich in den Mußestunden betrieb, seine „Erbauung im Frohndienste". 1858 trat er zum ersten Male in einem eigenen Concerte als Componist in Wien auf und hatte so großen Erfolg, daß von nun an seine Werke Aufnahme in den Concertprogrammen verschiedener Städte fanden, bis seine Name endlich zu dem gefeierten Glanze von heute emporstieg; die Krone

---

*) Siehe den Schluß des sechsten Capitels der „Reisen in Musicis"!

setzte er seinem bisherigen Schaffen durch die wertvolle Oper „Die Königin von Saba“ auf, welche an den Theatern von Wien, Pest, Hamburg, Prag, Breslau, Turin, Leipzig, Bologna ihrem Schöpfer die großartigsten Triumphe eintrug und noch an verschiedenen Bühnen vorbereitet wird. — In Leipzig also hatte ich Gelegenheit, Goldmark persönlich kennen zu lernen, anläßlich der Aufführung seiner Symphonie „Ländliche Hochzeit“, Eines seiner bedeutendsten Werke. Der Abend, den ich mit ihm, dem genialen Dirigenten Josef Sucher und Theodor Kirchner zubrachte, wird mir stets unvergeßlich bleiben. Goldmark, ein feuriger Pusztasohn, liebt es auch nicht, nach genossenen Tafelfreuden zur Ruhe zu gehen; ich erinnere mich noch genau seiner Verzweiflung, daß es in Leipzig kein „Wiener Café“ gebe; ich eilte mit ihm in später Nacht von einer Straße zur anderen, schließlich gar zum Bahnhofe, doch nirgends der heiß ersehnte Kaffee. Endlich fanden wir eine Droschke, die uns in ein geheimnißvoll entferntes „Café“ brachte, wo wir noch lange zu den anregendsten Kunstgesprächen das braune Gift, das so unendlich langsam tödtet, schlürften.

Der musikalische Charakter Goldmark's ist ein ganz entschieden ausgeprägter; Goldmark ist weder ein unbedingter Nachtreter Wagner's noch Brahms' und ist durch die schwermütige Weise seiner typisch gewordenen magyarisch-hebräischen Melodik zu einer Specialität gestempelt, die sich, Geist und Tiefe betreffend, an Chopin's Eigenart messen lassen kann. Wer kennt nicht Goldmark's glänzende Suite für Clavier und Violine, sein Scherzo für Orchester ꝛc.? Als ich ihm in späterer Zeit einmal nach Gmunden schrieb, wo er den Sommer jährlich zubringt, mit der Bitte, mir seine innere Lebensgeschichte zu skizziren (nicht nur, was im Lexikon steht), da ich Interesse daran hatte, die mir aus seinen Werken entgegenleuchtende Seele mit ihrer wirklichen Existenz zu vergleichen, so schrieb er mir zwar einen langen, ausführlichen Brief, der aber in Bezug auf diesen Einen Punkt nur wenige, aber wahre und geistvolle Worte enthält; ich will sie hieher setzen: „Das sicherste Substrat, zum eigentlichen Menschen zu gelangen, bleiben für Sie die Werke selber. Diese zeigen für Den, der zu lesen versteht, die innerste Natur des Künstlers nach all' seiner Ausdehnung, seiner Gemütsbeschaffenheit und seiner geistigen Potenz. Bildet dies doch zu-

gleich die Schattenseite unserer Kunst, daß wir der nüchternen Welt die solcher Art bloßgelegte Seele — wie einen Handschuh umgedreht — zeigen müssen. Indem ich Sie, lieber Freund, also zunächst auf meine Arbeiten verweise, will ich Ihrer mir des Oefteren schon bewiesenen freundlichen Gesinnung gerne noch das Opfer bringen — ich denke ernstlich zum letzten Male — und Ihnen in Kürze die wenigen Daten, die mein äußeres und intellectuelles Leben markiren, mittheilen." Nun folgen die Notizen zu der bereits von mir gebrachten Lebensskizze.

Auch Johannes Brahms besuchte Leipzig. Dorthin kommt jeder Künstler, der ein aufrichtiges öffentliches Urtheil über seine Werke erfahren will. Dies war es wohl auch, was Brahms dahin zog, als er seine erste große That auf dem Gebiete der Symphonie vollendet hatte. In Leipzig, dem Brahms vor Jahren noch sehr unverstanden den Rücken kehrte, sollte er diesmal Triumphe feiern. Seine C-moll-Symphonie, der es einzig und allein nur geschadet hat, daß man sie von unvernünftiger Parteiseite die „zehnte Symphonie" (d. h. die erste nach der neunten Beethoven's) genannt hat, ist, wenn auch noch lange keine „Zehnte", so doch unbestreitbar ein monumentales Werk von gewaltiger Tiefe und Erhabenheit. Diese Factoren scheinen in Wien, wenn sie — wie bei Brahms — vollkommen sich jedes eitlen Schmuckes entäußern, keinen Anklang zu finden.*) Dazu ist wieder Leipzig wie geschaffen. Reich befriedigt schied der Meister damals.

Wer sein Requiem, seine Sextette, sein Schicksalslied wirklich kennt, muß wissen, was der Name Brahms bedeutet.

Johannes Brahms ist Einer jener Künstler, dessen Individualität auf so bestimmten Bahnen sich bewegt, daß weder ein Verkanntsein noch ein verlockender Seitenblick in's Reich des Effectes ihn von seinem idealen Standpunkte auch nur Einen Schritt weit abzulenken vermöchte. Es ist keine so leichte Aufgabe, die Bedeutung dieses unseres hervorragendsten absoluten Musikers mit wenigen Worten darzulegen. Was nützt es

*) Dies bewiesen die beifallslosen Aufführungen dieser Symphonie in Wien, denen ich selbst beiwohnte.

auch? Brahms ist eine so exclusive, in sich gekehrte Natur, daß er sich eben nur Dem offenbart, der sich zu ihm bemüht; und diese Mühe lohnt sich. Gleich den Goldbergwerken Californien's liegt die reine, unbestechliche Seele dieses Künstlers tief in jenen Reichen, die nur dem Auge des Geweihten zugänglich sind, welches sich weiter sehnt als bis zur Oberfläche. „In die Tiefe mußt du steigen, soll sich dir das Wesen zeigen!" — sagt ein der deutschen Nation nicht ganz unbekannter Dichter. Brahms will verstanden sein. Wie oft wird er es nicht! Es ist bekannt, daß große Männer ihre großen Zeitgenossen oft falsch und hart beurtheilten, da sie im Bewußtsein der Berechtigung ihres eingeschlagenen Weges jeden gleichzeitigen anderen verdammen zu müssen glaubten. So mochte Spohr Beethoven nicht leiden und Beethoven Weber; wie konnten wir es also einem Genius wie Wagner übel nehmen, wenn er — verbittert durch die Erfahrungen, die wenigen Künstlern in so schmerzlicher Weise wie ihm zu Theil geworden waren, — dem von seiner Empfindungsweise so fernab liegenden Brahms ganz aus dem Wege gieng und ihn mit dem von seinem Standpunkte ganz treffenden Epitheton „Der blonde Johannes" bezeichnete. Bei Wagner die höchste Wahrheit des dramatischen Ausdruckes, verbunden mit der Alles durchdringenden, von unserem „ästhetischen" Zeitalter so sehr gegeißelten gesunden Sinnlichkeit; bei Brahms der keusche, rein musikalische Ausdruck einer wahren Religion von Liebe und Entsagung. Wie ein Träumer, der von dem wachen, klaren Menschen kopfschüttelnd belächelt wird, wandelt Dieser — für unser Auge in leichten Nebel gehüllt — ruhig die Bahnen seligen Lichtes. Wer von Beiden behält Recht? Mir erscheint diese Frage wie jene eines Gymnasiasten, der durchaus wissen wollte, wer besser dichte: Schiller oder Goethe. Schumann, der geistvolle Kritiker seiner musikalischen Zeitgenossen, hat wie ein Seher noch kurz vor seinem Tode Brahms' Bedeutung in den überschwänglichsten Worten vorausgesagt. Bis Wagner aber hat er nicht gesehen.

An ausübenden Künstlern lernte ich in Leipzig den Pariser Violoncellisten Ad. Fischer und den Geiger Emile Sauret kennen. Letzterer besonders ist ein feuriger Künstler mit exorbitanten

technischen Fertigkeiten; Beide haben nur den Fehler, sich zu sehr an das von Liszt in heiterer Stunde so reizend verdrehte lateinische Sprüchwort zu halten: „Mundus vult Schundus!"

Einiger Leipziger Autoritäten muß ich noch gedenken; die erste ist der leider vor Kurzem dahingegangene berühmte Thomascantor E. F. Richter, ein würdiger Nachfolger J. S. Bach's in seinem Amte. Den modernen Bewegungen ferne, ruhig und verdienstvoll seiner Kunst lebend, pflegte er nur die kirchliche Musik, die alle Ursache hat, um diesen Mann zu trauern. Alle kennen sein berühmtes „Lehrbuch der Harmonie" und das „der Fuge", Wenige aber nur seine von echt religiösem Geiste durchzogenen Kirchenwerke, welche sämmtlich im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienen sind. — Noch ein Greis gehörte in die Zahl der Auserwählten: es war der hochbedeutende Conservatoriumsprofessor E. F. Wenzel, Einer der genialsten Kunstkenner und Pädagogen des Jahrhunderts, gebildet in jedem Fache und von einem bewunderungswürdig unbefangenen und vielseitigen Urtheile über die Kunstproducte aller Zeiten bis zu den neuesten Bestrebungen. Nicht umsonst reisten Schüler aus aller Herren Länder, ja auch aus der anderen Erdhälfte herüber, um seinen Unterricht zu genießen; nicht umsonst waren Männer wie Mendelssohn, Liszt, Rubinstein, Brahms und Bülow seine anhänglichsten und intimsten Freunde. Es gab wenige so auserlesene Genüsse, als wenn man Gelegenheit hatte, mit Wenzel ein ernstes Kunstgespräch zu führen. Er war überall „zu Hause" und es gewährte ein erquickendes Gefühl, den Greis mit den jugendlich-feurigen Augen liebevoll belehrend im Kreise seiner ihn schwärmerisch liebenden Schüler zu sehen.

Der in Deutschland einen bedeutenden Ruf genießende, in Oesterreich fast gänzlich unbekannte Componist Alexander Winterberger, ein großer, hagerer Mann in den „besten Jahren", ist ein Schüler Liszt's und lebt vermählt mit einer vorzüglichen Pianistin in recht dürftigen Verhältnissen in Leipzig. Wer seine Duette „slavisch-deutsche Volkspoesieen" einmal durchgesehen, dürfte sie nur schwer aus der Hand legen; ebenso verdienen seine Clavierpoesieen (diesen Namen kann man ihnen mit Recht geben) allgemeine Beachtung, besonders der ohnedies stets um Gutes

verlegenen Pianisten, zumal die „Waldscenen" op. 50 und das Liszt gewidmete op. 41: „Ein Traum", welches er eine „Dichtung für Pianoforte" nennt. Dies ist die beste Bezeichnung, die man dem Stücke geben kann. Eine üppige Erfindung verbindet sich darin mit der poësievoll freien Phantastik des Altmeisters, dem das Opus gewidmet ist. Winterberger's Claviermusik ist allen dichterisch fühlenden Spielern warm zu empfehlen. — Karl Reinecke versicherte mir einst, daß er nur im Sommer componire. Es ist dies bei der großen Anzahl seiner jährlich erscheinenden Compositionen fast unbegreiflich. Daß der Gewandhausdirigent reizende Stücke geschrieben hat, weiß übrigens die ganze Welt; ich brauche nicht darauf einzugehen.

Auch „andere Componisten" leben in Leipzig. Solche giebt es eben überall. Es kam da jüngst einmal vor, daß Einer dieser Super-Genialen den Sopran in einem Chorwerke das „hohe" C durch 12 Tacte aushalten ließ und in einer Anwandlung von Charakteristik den Baß vom hohen F in's tiefste Ges und wieder zurück springen ließ, so daß man sich nach der Aufführung erzählte, Professor Billroth in Wien habe über ein Dutzend Aufträge zur Verfertigung neuer silberner Sopran- und Baß-Kehlköpfe erhalten. Es bleibt eben wahr: Quod licet Beethovi, non licet bovi!

Das Jahr 1813 klingt in der deutschen Geschichte bedeutungsvoll. Einige Monate vor den großen Ereignissen bei Leipzig, in einer Zeit enormer Erregung und hervorragender Kriegslust wurde ein Mann des Friedens mitten im Tumulte geboren — es war zwar nicht im October, doch im Mai des Jahres 1813, als auf dem „Brühl" in Leipzig Richard Wagner, der größte Künstler des Jahrhunderts, das Licht der Welt erblickte. Der Brühl ist Eine der ältesten Straßen Leipzig's und von einem verblüffenden Alleseinsstyl. Jedes Haus hat seinen Namen; oft giebt es da ganz wunderliche, z. B. „zum grünen Kamm", „zum Tiger", „zu den drei Kannen" u. s. w. Auffallend ärmlich und unscheinbar steht darunter, und zwar ganz in der Nähe des berühmten alten Theaters, wo Schiller der Leipziger „Première" der „Jungfrau

von Orleans" persönlich beiwohnte, Rich. Wagner's Geburtshaus. Seit einigen Jahren befindet sich ober dem Eingange eine Steintafel, welche die Bedeutung des Hauses verkündigt. Ein Ausleger, deren Wagner nur zu viele hat und die Goethe, welcher auch unter ihnen viel zu leiden hatte, mit den beißenden Worten prächtig charakterisirt:

„Im Auslegen seid frisch und munter,
Legt Ihr's nicht aus, so legt was unter!"

ein Ausleger — sage ich — hätte das Haus auch ohne die Tafel erkannt, denn ober der Thüre liegt — eigenthümlich genug — ein mächtiger alter Löwe aus Stein; der Ausleger könnte uns gewiß auch noch enthüllen, ob derselbe einen Vorboten, einen schützenden Wächter oder ein Symbol vorstellt. Als ich nach längerer Abwesenheit gerade am 22. Mai (Wagner's Geburtstag) wieder in Leipzig eintraf, grüßte mich, da ich am Brühl und zufälligerweise fast dem Wagnerhause gegenüber wohnte, die lorbeerumkränzte Steintafel bei meiner Ankunft wie zum Willkomm entgegen. Die Feier dieses für unsere Kunst so wichtigen Tages sollte aber für mich erst einige Tage später stattfinden — es war die erste Aufführung der „Meistersinger", die ich erlebte. Ich fühlte, daß dies ein Erlebniß sei. Der biedere „Schuh-Macher und Poët dazu", Hans Sachs, der das tiefe Gemüt des deutschen Volkes so recht repräsentirt, der eifersüchtig-dumme Stadtschreiber Beckmesser, die poësieerfüllten Gestalten Evchen's und Walther's von Stolzing, der Fliederduft des zweiten Actes, das bunte Treiben der Johannisnacht mußte mich entzücken. Beklagenswert ist der, welcher den Reichthum hoher Poësie nicht fühlt, der hier zu Tage tritt! —

„Johannistag! Johannistag!" So beginnt der zweite Act und so begann auch der 24. Juni. Da strömte Alles aus der Stadt hinaus in die Friedhöfe, die im herlichsten Blumenschmucke prangten und mir daher mehr den Eindruck friedlich-heiterer Ruhe machten als die österreichischen Friedhöfe am winterlich-düsteren Allerseelentage, welcher den Stempel des kalten, unerbittlichen Todes an sich trägt und wo Eis und Schnee die Hüllen unserer Geliebten bedecken. Ich gieng einsam an den Gräbern vorbei. Manch' stumme, fremde Namen blinkten mir auf kaltem

Steine entgegen, doch auch Bekannte fand ich, Freunde, die mir so nahe stehen — und die ich dennoch nie kannte. Wer sind die Rätselhaften? Einer heißt Johann Sebastian Bach. Was Alles sagten mir die vier Buchstaben dieses Namens, welche mir vom Grabmale entgegenleuchteten! Zwei andere Leichensteine trugen die Namen Ferdinand David und Ignaz Moscheles, Beide einst berühmte Meister ihrer Kunst. Wie sagt doch Hans Sachs in den „Meistersingern"?

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!"

Langsam schritt ich in die Stadt an Gellert's Grab vorbei. Mein Weg führte mich in die alte Thomaskirche. Hunderte von Menschen füllten den großen Raum; es war Kirchenconcert des Riedel'schen Vereines. Da tauchte aus dem Menschenschwarme eine große, hagere Gestalt mit langen, weißen Haaren auf, — ich sah sie nur von Weitem, und doch: mußte ich nicht sogleich erraten, daß dies kein Anderer als Franz Liszt sei? Er war's. Andächtig lauschte er den Klängen der religiösen Gesänge aus seinem gewaltigen Oratorium: „Christus". Nach dem Concerte war an einige Glückliche die Einladung ergangen, an dem Banquette theilzunehmen, welches dem greisen Tonheros im Hôtel Hauffe veranstaltet wurde. Liszt selbst hatte einige seiner Schüler aus Weimar, wo er jährlich fast den ganzen Sommer lebt, mit herübergebracht. Andere interessante Persönlichkeiten waren: Riedel, Winterberger, der Berliner Componist Philipp Scharwenka, Zopff, einige Sängerinnen vom Stadttheater, ferner die durch ihre feinsinnig geschriebenen „Musikalischen Studienköpfe" (drei Bände, Leipzig) bekannte Schriftstellerin La Mara (Marie Lipsius) und die Mitarbeiter der „Neuen Zeitschrift für Musik", als welcher ich auch so glücklich war, zugegen sein zu dürfen. Es herschte die reizendste Laune, gehoben durch die Liebenswürdigkeit, welche der Altmeister bei jeder Gelegenheit entfaltete. Der Kreis war klein, aber interessant. Nach einem Toaste Riedel's auf Liszt leerte dieser sein Glas auf die fremden Künstler, sich jedem Einzelnen nähernd und mit ihm anstoßend.

Schon auf der Reise von Graz nach Leipzig hatte ich in Wien zum erstenmale Franz Liszt gesehen und im Concerte,

welches am fünfzigjährigen Gedenktage von L. v. Beethoven's Tode im großen Musikvereinssaale gegeben wurde, auch gehört. Selbst die zwei Generalproben waren überfüllte Concerte mit verkauften Plätzen. Auf der Freitreppe hatte ich schon vor dem Concerte Liszt gesehen; er gieng — wie man ihn oft sehen kann — mit einer Dame am Arme. Sein ritterliches Wesen ist ja bekannt; alle Ehrenzeichen, die er erhielt, weisen darauf hin. So wurde er seiner Zeit in Paris „Ritter der Ehrenlegion", in Wien erhob ihn der Kaiser zum „Ritter", die Ungarn überreichten ihm in Pest den Ehrensäbel (mit der Devise: „dem ritterlichen Liszt"), ganz abgesehen von den unzähligen Orden, Titeln, Ehrenbürgerrechten und anderen überschwänglichen Huldigungen, die ihm überall zu Theil wurden. Wie viele Romane und kunstgeschichtliche Schriften handeln von Liszt u. s. w.! Dieser Mann, der sich einst ganz plötzlich zurückgezogen, um sich nur dem Schaffen hinzugeben, tauchte nach einer Pause von vollen dreißig Jahren wieder in Wien beim Beethoven-Concerte (zum Besten des Wiener Beethoven-Monumentes) auf. Alles wollte ihn begreiflicher Weise hören und sehen; man gab Summen, um Plätze zu gewinnen, war es doch, als ob ein Todter wieder aus dem Grabe erstanden wäre, um mit seiner Lichterscheinung die Welt von Neuem zu blenden, so unsterblich und kunsthistorisch war schon der Name „Liszt" für Jeden geworden.

Der Eindruck seines Spieles läßt sich nicht beschreiben! Es ist kein Spiel mehr, es ist ein Singen, ein Dichten, ein Leben auf dem Instrumente; die Klänge des verachteten Claviers verlieren ihren gewohnten Charakter, sie werden Musik als solche, und es ist uns einerlei, welchem Instrumente diese Klänge entlockt werden.

Das Es-dur-Concert von L. v. Beethoven componirte Liszt gleichsam vor unseren Augen am Clavier; da war Alles so kunstvoll frei und doch so streng im Geiste des großen Todten. Besonders der letzte Satz, dessen Hauptmotiv Liszt in seinem Aufsteigen titanenhaft anstürmend, in seinem Abfallen aber humorvoll schmachtend wiedergab, wird mir ewig unvergeßlich bleiben.

Das philharmonische Orchester, die Stimmen einer Wilt und

Bettelheim, die Geigen eines Hellmesberger und Hummer verloren ihren Reiz neben diesem Zauber, welchen der Greis im Silberhaare auf Alle unwiderstehlich ausübte.

2.

Von Leipzig über Weimar, Eisenach, Frankfurt a. M. und Wiesbaden nach Baiern.

(F. Liszt. — Wartburg. — J. S. Bach. — Julius Stockhausen. — W. Jahn. — „Meistersinger".)

Kannst Du Dir, lieber Leser, die Gefühle eines jungen, schwärmerischen Musikers vorstellen, der ein halbes Jahr nach dem oben beschriebenen Liszt-Banquette in seinem Leipziger Stübchen sitzt, wo er gerade mit Beethoven's Op. 120 intim beschäftigt ist und dessen träumerischen Eifer plötzlich der Briefträger durch die Uebergabe eines Schreibens unterbricht, dessen Adresse den Poststempel „Weimar" und Schriftzüge trägt, welche dem mit den Autographen der großen Tonmeister vertrauten Kunstjünger nur zu wohl bekannt erscheinen?

Mit der vollen Ueberschwänglichkeit eines zwanzigjährigen Jünglings, dessen Lebensnerv die Musik zu werden im Begriffe ist, betrachtete ich lange mit einer Art von heiligem Schauer, wie ich ihn später immer seltener empfand, die Adresse und es bedurfte noch geraumer Zeit, bis ich die Fassung gewonnen hatte, den Brief zu öffnen und auch dessen Inhalt zur Kenntniß zu nehmen. Liszt selbst hatte mich auf meine an ihn gerichtete briefliche Bitte hin, ihn in Weimar besuchen zu dürfen, mit den liebenswürdigsten Worten eingeladen, mein Vorhaben auszuführen.

Zwei Tage später hatte ich eine recht schlaflose Nacht — war's doch die Nacht vor meiner Abreise nach der berühmten Musenstadt. Es war am 15. Juli, als ich die öde Strecke Landes von Leipzig nach Weimar durchfuhr; die Sonne brannte mit

ausgesuchter Glut. Als ich Weimar betrat, fühlte ich mich im vorigen Jahrhunderte oder zum Mindesten am Anfange des jetzigen. Die Spuren von Goethe, Schiller, Herder, Wieland bei jedem Schritte. Als Prophet neuer Kunstideale wandelt dort unter ihren Särgen der greise Sänger Liszt. Er nimmt zum Großherzoge ein ähnliches, wenn auch weit conventionelleres, Verhältniß ein wie einst Goethe zum Herzoge Karl August und wohnt im bescheidenen Hause des Hofgärtners, am Eingange der Allee zum Schlosse Belvedere. Ich ließ mich durch einen Lakaien melden und erhielt nach einigen Minuten die Einladung, auf Liszt's Zimmer zu kommen. Ich trat in ein einfaches Zimmer, dessen Hauptschmuck ein grandioser amerikanischer Flügel von Steinway war; daneben stand ein Pianino; einige Reliefs hingen an den Wänden, und auf einem zierlichen Schreibtische waren Liqueure und Bordeaux, der einzige Luxus, welchen sich der Meister erlaubt. Liszt — in schwarzem Talar — trat mir lächelnd entgegen, mich fragend, womit er mir „dienen könne". Das französische „servir" würde hier eher das richtige Colorit gespendet haben als das plumpe, ungelenke deutsche Wort, denn Liszt ist bei all' seiner Freiheit und sprühenden Genialität stets Weltmann im feinsten Sinne, gewohnt an die Formen der französischen Salons seit frühester Jugend. Er bot mir Cigarren an und hieß mich Platz nehmen, und nun entwickelte sich ein Gespräch von höchstem Interesse. Nicht lange aber hielt es der große Tonmeister neben dem Schreibtische aus; wir waren plötzlich am Rande des Flügels. So interessant Manches auch war, was er nun sagte, so kann ich das Meiste nicht erzählen, da es nur für meine Person specielles Interesse hatte. Und doch muß ich die liebevolle Hingabe und Herablassung erwähnen, die dieser große Mann meinen armseligen Compositionsversuchen gegenüber bewies, die er durchaus kennen lernen wollte und zu prüfen nicht müde wurde. Darin könnte mancher unnahbare bedeutende Künstler im Interesse der aufstrebenden, guter Ratschläge bedürftigen Generation von Liszt lernen. Ein Resumé aus seinem Wesen nach dem Eindrucke der drei bis vier Stunden, die ich bei ihm verlebte, war ungefähr folgendes: Liszt ist die Güte und der Edelmut selbst, spricht nie von sich, außer wenn es gilt, ein Urtheil über was

immer mit Nachdruck zu bekräftigen, welches ihm auf Widerspruch zu stoßen scheint, wo er plötzlich wie umgewandelt sagt: „Das sage Ich!“ Dazu ist er von einem durchaus originellen, unerschöpflichen Witze und — nie satt der errungenen Erfolge — sichtlich über jede Schmeichelei (welche doch eigentlich keine solche ist) erfreut, nebenbei einen undefinirbaren Grad ganz reizender Coquetterie im Gefühle seiner Größe an den Tag legend. So sprach er z. B. mit mir über das Notiren des Pedalgebrauches in Claviercompositionen: Schumann habe das nie gethan, was ein großer Fehler gewesen sei, während Chopin es durchaus befolgt habe, woran er die Worte knüpfte: „Sie können mir's glauben, denn ich schmeichle mir doch, mitunter mit diesem Instrumente Umgang gepflogen zu haben“; dabei sah er theils seine Hand, theils die Tasten der Claviatur mit eigenthümlich wohlgefälligem Lächeln an. Plötzlich wendete er sich — beim Fenster stehend — mit den Worten um: „Ach, ich bin schon ein ganz invalider alter Clavierspieler!“ Ich erwiderte ihm, daß ich es geradezu für einen Frevel halte, wenn ein Künstler von seiner Größe auch nur einen solchen Scherz mache, denn ernst könne er es ja doch nicht meinen.

Das wirkte, ohne daß er mir zürnte. Er wurde sogar immer herzlicher und spielte mir viel vor, so seine „Ricordanza“ und schließlich meine eigenen schwachen Versuche, so daß ich in wahrem Fieber den Tönen des Unsterblichen lauschte, die er meinen geheimsten Empfindungen entlockte. Von Liszt bis zur Treppe geleitet, verließ ich nach einem Abschiede, der an Innigkeit dem zwischen Vater und Sohne glich, die Schwelle dieses großen Mannes. Es war ein Tag, unvergeßlich für mein Leben!

Der Spätherbst hatte bereits das Laub rot und gelb gefärbt, als ich von Leipzig nach Eisenach fuhr. Ein herlicher, sonniger Tag begünstigte mein Unternehmen, die Wartburg, jenes Denkmal echt deutscher Kunst, zu besuchen.

Langsam schritt ich den waldigen Hügel hinan. Oben entzückte mich die liebliche Sicht auf das Thüringer Hügelland und die geweihten Räume, in denen deutscher Minnesang, deutsches Gottvertrauen und deutsche Heldenkraft sich einst so unvergleich-

lich offenbarten. In weihevollster Stimmung betrat ich die Capelle, in der einst Luther Wahrheit gepredigt, und die freundliche Zelle, in welcher er das unvergängliche Denkmal der Bibelübersetzung geschaffen, den Rittersaal, den malerisch schönen mit Epheu ganz überwachsenen gothischen Schloßhof und den Saal, in welchem die edlen Wettkämpfe der Minnesänger stattgefunden haben. Derselbe ist freilich nicht so groß, als sich ihn unsere Phantasie vorstellt, wenn wir an den zweiten Act von R. Wagner's „Tannhäuser" denken; er ist auch theilweise modernisirt, und doch erwachen seltsam mährchenhafte Gefühle in uns, wenn wir denken, daß in eben diesen Räumen Heinrich von Ofterdingen von den keuschen Sängern moralisch verdammt wurde, da er „im Venusberg geweilt" und dort „böse Lust getheilt" habe. Ein großes Wandgemälde von Moritz von Schwind an der Längenwand des Saales, gegenüber den die prächtigste Aussicht gewährenden Fenstern, stellt den „Sängerkrieg" in genialer Composition dar; wir bemerken auf ihm die Physiognomieen R. Wagner's (Tannhäuser), Fr. Liszt's (Wolfram), Schwind's (Walther) u. s. w., gleichsam zur Verherlichung Derer, die sich um die Wartburg-Sage in unserem Jahrhunderte künstlerisch verdient gemacht haben.

Aus dem Zauber versunkener Jahrhunderte trat ich wieder in's Freie; mein Blick strebte der untergehenden Sonne zu, die glutrot im Dunste versank, welcher sich auf der Thüringer Hügelkette gebildet hatte. Ein leiser Windhauch bewegte die dürren Blätter der Bäume, ein stärkerer riß sie von den Zweigen, und sie gesellten sich zu der gelbroten Laubflut, in der ich sinnend zu Thale schritt. Der Abend senkte sich zu tieferer Dunkelheit; lautlose Stille umgab mich. Allmählich bedeckte die Nacht die Landschaft; ich war schon ziemlich weit gekommen — da erblickte ich ein Kreuz am Wege. An ihm — dachte ich — mag wohl Elisabeth gekniet haben, als sie für ihren geliebten, vom Pabste verfluchten Heinrich zur Himmelsjungfrau um Erlösung gefleht hat. Da erleuchteten sich die Fenster der Wartburg und ober ihr glänzte auf friedlich reinem Nachthimmel der — Abendstern. Ich hörte Wolfram's Harfe erklingen und sah Elisabeth's weiße Gestalt langsam von dannen schreiten und im Dunkel des Wal-

des verschwinden. Es waren weiße Nebel, die hin und her schwebten und meine erregte Phantasie belebten. Endlich kam ich wieder in's freundliche, alte Städtchen. Der Mond war aufgegangen und lachte auf die Giebeldächer Eisenach's herab. Ich durchschritt kleine, enge Gassen. Vor den Hausthüren saßen — die Tabakspfeife im Munde — feiernde Handwerker, welche freundlich den vorbeiziehenden Fremdling grüßten. Ich gelangte auf einen mittelgroßen Platz, in dessen Mitte eine mächtige Linde ihre Krone ausbreitete. Ueber der Thüre des stattlichsten der den Platz umgrenzenden alten, aus Fachwerk bestehenden Häuser erblickte ich eine Steintafel, deren Inschrift mir mein alter Begleiter, der Mond, entziffern half: „Hier wurde Joh. Seb. Bach 1685 geboren". Hier also erblickte einst der gewaltige Tonmeister das Licht der Welt! Unter dieser Linde mag er als Kind mit Kindern gespielt haben!

In Frankfurt am Main lernte ich den Meistersänger Julius Stockhausen kennen. Dieser deutsche Sänger ist in Paris geboren und im französischen Elsaß musikalisch erzogen worden. Soeben hatte ich mein Buch „Die musikalische Declamation"*) vollendet, in dem ich meine Gedanken über das Verhältniß von Sprache und Musik an der Hand der Entwickelungsgeschichte des deutschen Gesanges niederzulegen versucht hatte; es war für mich daher von ganz besonderem Interesse, Stockhausen, den hochbedeutenden musikalischen Declamator, kennen zu lernen, der — wie es seine später erschienene Schrift über „H. Dorn's siebenfache Aussprache des Buchstaben G" (eine äußerst lehrreiche Abhandlung, welche hauptsächlich gegen Heinrich Dorn polemisirt) beweist, sich längst mit ähnlichen Ideeen als Sänger und vorzüglich als Gesangslehrer praktisch beschäftigt hatte. Da ich gerade während einer Unterrichtsstunde in's Empfangszimmer des Künstlers trat, hatte ich noch Gelegenheit, dem Ende derselben beizuwohnen und konnte nicht genug auferbaut sein über die

*) Leipzig, Heinrich Matthes.

minütiöse Strenge, mit welcher Stockhausen die Artikulation der Umlaute (speciell des eben vorgenommenen Buchstaben ü) seinen Schülern gegenüber behandelt. Wie erfreut aber war ich erst, als Stockhausen in mir den Großneffen seines alten Jugendlehrers Charles Kienzl entdeckte, der — ein ausgewanderter Steiermärker — sich als Organist im französischen Städtchen Gebweiler Anfangs dieses Jahrhundertes niedergelassen und bedeutende locale Verdienste um die Musik sowohl als Musikdirector als auch als Lehrer erworben hatte. Bei ihm also hat Stockhausen seinen ersten Musikunterricht genossen.

Zu Frankfurt a. M. war es auch, wo ich im alten Stadttheater ein seltsames Mixtum compositum der ernsten und heiteren Muse in einer Matinée erlebte. An ernste Liedervorträge dortiger Opernsänger reihte sich eine seltsame Improvisation der genialen Gallmeyer, welche das Publicum mit einem längeren Monologe im unverfälschtesten Wiener Dialekt apostrophirte, was einen neben mir befindlichen allzustrengen Zuschauer eine Verletzung der Würde des heimischen Musentempels dünkte. Eigenthümlich war an dem sittsamen Frankfurter Ästhetiker nur das ungestüm geäußerte Mißfallen an der unmittelbar darauf folgenden Nummer, dem Wagner'schen „Waldweben" aus „Siegfried", an dem ich nur auszusetzen hatte, daß es nicht in einem geschmackvoller zusammengesetzten Programme zu Gehör gebracht wurde. Oder wollte man in diesen beiden Nummern die Urwüchsigkeit echter Natur in disparatester Gestalt demonstriren? Das darauf folgende Baumann'sche Alpenstück „Versprechen hinter'm Herd" schien diese Absicht noch deutlicher machen zu wollen. Man wird heutzutage an gar Vieles gewöhnt, erlebte ich doch in einer großen, kunstsinnigen süddeutschen Stadt, daß man unmittelbar nach Wagner's „fliegendem Holländer" ein heiteres kurzgeschürztes Ballet, in einer anderen bedeutenden, aber norddeutschen Stadt, daß man nach Beethoven's „Fidelio" — — Suppé's „Flotte Bursche" (!) gab. Diese Thatsachen sind wirklich nicht erdichtet. Etwas stylvoller war da schon eine vortreffliche, unter der geist- und pietätvollen Leitung Wilhelm Jahn's (vor mehreren Jahren zum Director der Wiener Hofoper berufen) in Scene gegangene Aufführung von Rich. Wagner's „Meistersinger von Nürnberg" in dem nicht

weit von Frankfurt a. M. liegenden Wiesbaden. Es ist wirklich bewundernswert, was dieses kleine Hoftheater damals leistete. Eine ungekürzte Aufführung der „Meistersinger" hatte ich bis dahin nur in München und erst mehrere Jahre später in Graz unter Dr. Carl Muck's begeisterter Leitung gehört. Nach der bei dieser Wiesbadener Aufführung gewonnenen Überzeugung und dem in Gesellschaft Wilhelm Jahn's bei interessanten Kunstgesprächen verlebten der Aufführung folgenden geselligen Abende mußte ich in der Acquisition dieses namhaften Künstlers ein Glück für das Emporblühen des Wiener Hofoperntheaters erblicken. Und nun kann ich auch sagen, daß es ein solches war, und hoffen, daß es eines bleiben wird.

Über Mainz, das interessante Worms, das viereckige Mannheim, das entzückende Heidelberg, wo ich in Gesellschaft heiterer Musensöhne so viele Eisenbahnzüge wie einst der alte Rodensteiner Dörfer bei köstlichem Rheinwein vertrank, das vornehme Carlsruhe, über Stuttgart, Ulm und Augsburg, welch' letzteres ein zwar nicht großes aber schöneres Theater besitzt, als es manche Großstadt aufzuweisen hat, gieng meine Reise nach München, diesem seltsamen Gemische rastlos künstlerischen Strebens und philiströser Bierfaulheit. Davon ein andermal!

3.

Von Isar-Athen, der Schweiz und der Lagunenstadt.

(**Kunstbild. — Orlando di Lasso. — F. Lachner. — Rheinberger. — Louise Le Beau. — Benger. — Münchener Oper. — Luzern. — R. Wagner. — Orgel. — Alphorn. — Genf. — Rousseau. — Freiburger Orgel. — Zürich. — R. Wagner. — Abt. — St. Gertrauder Drehorgel. — Oberitalien. — Venedig. — „Troubadour". — Marcuskirche. — Erinnerungen. — R. Wagner.**)

München ist zweifellos eine schöne Stadt. Dies habe ich nicht nur gelegentlich meiner wiederholten kurzen Besuche daselbst, sondern noch vielmehr während eines einjährigen dortigen Aufenthaltes reichlich beobachtet. Die Einwohnerschaft zerfällt — wie

schon früher erwähnt — gleichsam in zwei Theile. Den Einen — naturgemäßen — bildet das phlegmatische, dabei still genußsüchtige Volk mit seinen althergebrachten, fast ländlichen, Sitten und Gewohnheiten und seinem ewigen Bierdurste, den anderen die ausgedehnte Künstlersippe, die sich — von dem seltenen Kunstsinne des Königs Maximilian angezogen — dort niedergelassen hat. Alle monumentalen Bauten, welche die baierische Residenz auszeichnen, sind von diesem edlen Fürsten errichtet worden. Sie verbinden fast sämmtlich den Zweck, der Stadt zur dauernden Zierde zu gereichen und der Wissenschaft und Kunst als würdige Wohnstätten zu dienen. Rein architektonischer Art sind: die „Feldherrnhalle", die „Ruhmeshalle" mit der „Bavaria", das „Siegesthor", die „Propyläen" und der Obelisk; ideale Doppelzwecke erfüllen: das Universitätsgebäude, die Hofbibliothek, das Maximilianeum, das Nationalmuseum, das Rathaus, die Pinakotheken, die Glyptothek, die Hoftheater und die Kirchen. Die hervorragendsten deutschen Maler [u. A. Defregger, W. v. Kaulbach*), Piloty, Lenbach und Max] halten oder hielten sich in München auf und schufen daselbst ihre größten Kunstwerke, ebenso Bildhauer von Bedeutung [u. A. Gedon*), Rauch]*), Dichter ersten Ranges [Paul Heyse, Hermann Lingg, A. Träger, Hermann Schmidt*), Wilh. Herz, C. Stieler*), Hans Hopfen, Kobell*), der Norweger Henrik Ibsen u. s. w.] wie auch renommirte Musiker, welche dort entweder durch eine feste Stellung gefesselt oder ausschließlich dem freien Schaffen leben oder gelebt haben.

Im sechszehnten Jahrhunderte wirkte dort der berühmte niederländische Tonsetzer Orlando di Lasso, auch Roland de Lattre genannt. Die Hofbibliothek hat wertvolle Manuscripte von ihm aufbewahrt. König Maximilian hat ihm auf der „Promenade" ein Standbild setzen lassen, das Volk hat — wohl die höchste Auszeichnung — eine — Bierkneipe nach ihm benannt. — Durch viele Jahre wirkte hier auch der berühmte Componist und seinerzeit gefährlichste Rivale Schubert's — Franz Lachner, und zwar als Hofcapellmeister. Der hochbetagte Greis (geb. 1804)

*) Bereits verstorben.

lebt noch in München und erfreut sich nicht nur ungebrochener körperlicher Rüstigkeit sondern auch völliger künstlerischer Schaffenskraft. Das bewies mir eine reizende, formschöne und von jugendlich-frischer Erfindung belebte Suite (E-moll), welche ich als „soeben vollendetes Werk" in einem Abonnementsconcerte des Jahres 1880 hörte. Ganz in den Kunstanschauungen der „guten alten Zeit" aufgewachsen, steht Lachner wie die intact gebliebene Säule eines zerstörten alten Tempels in dem modernen Renaissancebau, welchen eine rücksichtslos fortschreitende Cultur um dieselbe errichtet hat. Der allen Menschen, auch Künstlern, gut gesinnte, freundliche Mann, welcher jeden dornigen Lebenspfad nach seinem eigenen wohl zu beurtheilen und zu würdigen versteht, will begreiflicher Weise Nichts von der „neuesten Richtung" wissen, was seine musikalisch tüchtige aber in ausgefahrenen Geleisen sich bebewegende Oper „Catharina Cornaro" deutlich zeugt, deren spannender Stoff dem der Halévy'schen, in Paris mit glänzendem Erfolge aufgeführten „Reine de Chypre" nachgebildet ist.*)

Ein jüngerer in München wirkender Meister ist Joseph Rheinberger, leider auch der conservativsten musikalischen Richtung angehörend, und zwar in einer Weise, wie man es bei modernen Tonkünstlern selten antreffen wird. Bülow, der allzeit schlagfertige Witzkopf, welcher sich bekanntlich in entgegengesetzter Richtung große Verdienste um das Musikleben von München erwarb (Jeder weiß von den Fortschritten der Münchener Capelle und von der ersten mustergültigen Wiedergabe des Wagner'schen „Tristan" unter Bülow's Leitung), hat dem hochverdienten Dirigenten des Münchener Hofkirchen-Chores gegenüber einen seiner besten Witze gemacht, indem er in seinem 1880 für den Bayreuther Fond (!) veranstalteten Münchener Concerte als Eingangsnummer eine „Toccata und Fuge für die linke Hand" von Joseph Rheinberger spielte. Das war doch gewiß keine Beleidigung?! — Rheinberger glaube ich noch weit besser als mit dem Worte „Künstler" mit dem selbstgebildeten Worte „Könner" (was im Grunde genommen ethymologisch auch nichts Anderes bedeutet,

*) Siehe R. Wagner's Aufsatz: „Bericht über eine neue Pariser Oper" (R. W.'s ges. Schriften und Dichtungen, I. Band, S. 299 ff., Fritzsch, Leipzig.)

von meinen Lesern aber wohl in dem von mir gemeinten Sinne verstanden werden wird) benennen zu können, denn es giebt kaum einen lebenden Künstler (auch Brahms und Kiel*) mit eingerechnet), welcher ein größeres musikalisch-technisches Können aufweist als dieser Mann. Alle Künste des Contrapunctes beherscht Rheinberger, dessen Schüler ich während kurzer Zeit zu sein die Ehre hatte, mit einer wahrhaft spielenden Leichtigkeit. Es geht von ihm die fast unheimlich klingende Sage, er habe seit seiner Jugend durch viele Jahre hindurch täglich ein bis zwei Fugen oder Doppelfugen geschrieben (!) und sich auf diese Weise seine phänomenale Compositionstechnik angeeignet. Dieselbe leuchtet aus allen seinen Werken**), besonders aber aus den Orgelsonaten hervor, in welch' letzteren er seit Mendelssohn unerreicht dasteht. Seine Chorwerke (z. B. „Das Thal des Espingo"), seine „Wallenstein"-Symphonie, seine Ouverture zu Shakespeare's „Bezähmung einer Widerspänstigen" u. s. w. sind sehr bekannt geworden, vermögen aber trotz ihrer glänzenden Mache nicht auf die Dauer zu fesseln. — Noch ein in München lebender Componist ist der durch das Oratorium „Cain", durch die (in München einigemale aufgeführte) Oper „Wieland der Schmied"***) und mehrere Männerchöre****) in engerem Kreise bekannt gewordene ebenfalls conservative Componist Max Zenger. Auch eine Componistin lebt in München: Louise Adolpha Le Beau (Schülerin Rheinberger's); diese ist eine der wenigen componirenden Damen, welche ein gediegenes technisches Können mit rastlosem, den größten Aufgaben zugewendetem Fleiße verbinden. Unter Anderem veröffentlichte die ebenfalls der „neudeutschen Richtung" fremd gegenüberstehende Künstlerin einige Kammermusikwerke und ein Oratorium „Ruth". Es ist eigenthümlich, wie sich in Isar-Athen das Musikleben in zwei Parteien spaltet — in die conservative, d. i. die der dortigen Componisten und in die fortschrittliche, das ist die Hofoper und das Publi-

*) Kiel starb während der Drucklegung dieses Buches.
**) Großentheils in Leipzig bei Rob. Forberg erschienen.
***) Wohl nach Wagner's dramatischer Idee, nicht aber in dessen Sinne.
****) Leipzig, Kistner.

cum, allerdings nur in Bezug auf Richard Wagner. Gegen andere Tondichter der Neuzeit sind auch diese conservativ, z. B. gegen Brahms, Liszt, Götz, Goldmark, Jensen, welche dort schwerer Eingang gefunden haben und noch finden als irgend wo.

Was nun die Münchener Oper anbelangt, so repräsentirt dieselbe mit Dresden die Glanzepoche der deutschen Oper. So weit es möglich ist, künstlerisch stylvolle Opernaufführungen auf einem täglich „spielenden" Theater zu Stande zu bringen, so weit lösen diese beiden Bühnen ihre Aufgabe zur Freude des rigorosesten Kritikers. Es ist ja — wie Richard Wagner dies häufig genug dargelegt hat — überhaupt nicht zum Besten des wahren Kunstwerkes, wenn Darsteller und Publicum Tag für Tag auf einen anderen Styl dressirt werden. Das Resultat ist meistens Styllosigkeit. Dagegen bei den gegebenen Verhältnissen ankämpfen wollen, hieße einen Prediger in der Wüste abgeben. Wenn das vollendetste Stylbeispiel in Bayreuth Directionen, Intendanzen und Publicum nicht auf andere Gedanken über den Zweck dramatischer Aufführungen bringt, so werden es erklärende Worte und ernste Mahnungen noch viel weniger vermögen. Aber da nun schon der Deutsche — wie Rich. Wagner einmal scherzhaft bemerkte — nichts anhören will außer was er im Abonnement haben kann, so halten wir uns an letzteres, und wahrlich: in München kommt der Abonnent wenigstens nicht zu Schaden. Des Opernrepertoire hält sich da so viel als möglich von fremdländischer Kunst fern; es cultivirt fast ausschließlich die Meisterwerke deutscher Kunst und erzieht so das Publicum, statt es zu kitzeln und billig zu unterhalten. Daher kommt es auch, daß man in München die Werke Mozart's, Beethoven's, Weber's, Marschner's, Gluck's und Wagner's so idealistisch und pietätvoll hört wie beinahe nirgend. Die Münchener Oper hat aber auch eine tapfere Schaar von Künstlern zur Verfügung. Vor Allem sind die hochbegabten artistischen Leiter, die Hofcapellmeister Hermann Levi und Franz Fischer, zu nennen. Besonders Ersterer ist ein fein gebildeter Musiker und ein hervorragender Dirigent. Er ist der unumschränkte Beherscher aller musikalischen Stylarten und weiß die Begeisterung, welche er den großen Meistern entgegenbringt, dem ausgezeichneten Orchester

München's mit der ihm angeborenen Mittheilungsgabe zu übertragen. Die Aufführung einer Mozart'schen oder gar Wagner'schen Oper unter seiner Leitung zählt zu den auserlesensten Genüssen; es ist darum auch kein großes Unglück, daß er kein Meyerbeer- und Flotow-Dirigent von Bedeutung (!) ist. Jedenfalls aber gehört er zu den ersten deutschen Dirigenten. Unter den Sängern hebe ich zuerst das Ehepaar Heinrich und Therese Vogl hervor. Die gediegenen Leistungen desselben sind der Stolz der Münchener Oper. Heinrich Vogl, der mit männlich-schönem (etwas barytonalem) Organe und gründlicher musikalischer Bildung begabte Meister-Tenor, ist ein Gesangs- und Darstellungskünstler aller ersten Ranges. Sein Tamino, Ottavio, Achilles, Florestan, Conrad, Erik, Max sind ideale Gestalten und auf's Feinste ausgearbeitete Gesangsleistungen. Im Vortrage der Arien „Dies Bildniß" aus der „Zauberflöte" und „Bande der Freundschaft" aus „Don Juan" wie in der Traumerzählung Erik's aus dem „fliegenden Holländer" dürfte ihm heute Keiner gleichkommen. Nun aber erst seine Wagner-Darbietungen! Vor Allen sein Loge, dann sein Lohengrin, Walther Stolzing und sein großartiger Tristan sind ergreifende Meisterleistungen. Leidenschaftliche Rollen wie Tannhäuser und Siegmund, wo die Sinnlichkeit stark hervortritt (was beim Tristan keineswegs der Fall ist), liegen ihm ferner. Plastik in der gesanglichen*) wie schauspielerischen Wiedergabe und charakteristische, geistvolle und prägnante Declamation sind die Hauptvorzüge Vogl's, während seiner Gemahlin gerade der Ausdruck höchster leidenschaftlicher Erregung eigen ist, so daß man ob dieser Vorzüge ihre von Natur etwas spröden Stimmmittel vergißt. Frau Vogl's Isolde, Venus, Brünnhilde sind geniale Gebilde ihrer Kunst. Neben diesen Beiden wirken Künstler wie Frau Mathilde Weckerlin (im Sentimentalen vorzüglich), Frl. Blank (trefflicher Orpheus), die Herren Kindermann (der greise Meistersänger, dessen 60jährigen (!) Telramund ich wegen seines Jugendfeuers, dessen

*) Gesanglich einzig dastehende Leistungen Vogl's sind die großen Coloraturarien in Händel's Oratorien, z. B.: „Der Herr ist ein starker Held" u. s. w.

66jährigen Mephisto ich noch vor Kurzem wegen seiner staunenswerten Beweglichkeit bewundern konnte), Eugen Gura (mir von Hamburg her als nobler, geistvoller Sänger bekannt), Anton Fuchs (der prächtige Kurwenal und Klingsor), Franz Nachbaur (einst vortrefflicher lyrischer Tenor, bekannt als Chapelou, Georges Brown, sogar als Lohengrin), Schlosser (der berühmte Bayreuther Mime und vorzügliche David; siehe übrigens S. 32 u. 65 dieses Buches!) und Gustav Siehr (der mit edlem und voluminösem Baßorgan begabte Bayreuther Darsteller des Gurnemanz neben Scaria). Ein trefflicher Chor vervollständigt die brillanten Kunstelemente, welche der Münchener Oper zur Verfügung steh'n. Das Hauptcontingent des Opern-Repertoirs liefern die Werke Wagner's, welche mit Ausnahme des „Parsifal" (dieser wird nur in den Separatvorstellungen des Königs Ludwig aufgeführt) stets vor ausverkauftem Hause und unter größter Begeisterung des Publicums in Scene gehen. Und den Schöpfer dieser Werke selbst, den intimen Freund Ludwig's II., duldete man nicht in der Residenz, da man ihn, den harmlosen Idealisten, für — politisch gefährlich hielt: „Was brauchen wir Wagner, wenn wir seine Werke haben!" — Auch ein Standpunkt, wenigstens für den Münchener Philister!

Nun schnüren wir wieder unser Wanderbündel und halten uns an den im „Bädecker" citirten weisen Spruch Philander's von Sittewald!:

„Wer reisen will,
Der schweig' fein still,
Nehm' nicht viel mit,
Geh' steten Schritt,
Tret' an am frühen Morgen
Und lasse heim die Sorgen!"

Wohin soll's geh'n? In die Schweiz! Mir soll's recht sein! Doch was soll ich Dir, lieber Leser, Musikalisches von der Schweiz erzählen, wo ich im Wandern durch die unbegreiflichen Wunder erhabenster Natur ganz der Kunst vergaß? Du wirst auch kaum von mir verlangen, daß ich Dir Concertberichte aus der Schweiz liefere, zumal ich nur im unmusikalischen Sommer dort war und nicht einmal ein schweizerisches Musik- oder Sängerfest mitgemacht habe. So mußt Du Dich denn schon damit be-

gnügen, daß ich nur einige Gedanken auffrische, welche in mir lebendig wurden, während ich Luzern und Genf besuchte. Luzern, dieses Eldorado von lieblichster Landschaftlichkeit, entzückte mich vollends. Als ich von der Promenade auf den sonnigen Vierwaldstätter See hinaussah, fiel mein Blick auf eine dichtbelaubte Landzunge, welche sich am rechten Seeufer in's smaragdgrüne Wasser erstreckt; aus den Bäumen lugte mir eine reizende epheubewachsene Villa entgegen — es war Triebschen, der idyllische einstige Aufenthalt R. Wagner's, wo „Tristan", die „Meistersinger" und „der Ring des Nibelungen" ihren gänzlichen Abschluß fanden, wo dem Meister ein Sohn — Siegfried — geboren ward, wo Wagner nach langen Lebensstürmen zum erstenmale eine still-glückliche Häuslichkeit genoß. Ich erblickte die Treppe, auf welcher Wagner's unendlich poëtische „Treppenmusik" — so nannten seine Stiefkinder das „Siegfried-Idyll"*) — das erstemal, und zwar zur Feier von Frau Cosima's Geburtstag (1871), erklang. Wehmut erfüllte meine Seele bei dem Anblicke dieses Tusculum, welches dem vielgeprüften Meister den anbrechenden Abend seines Lebens verklärte. Langsam lenkte ich meine Schritte in den nahen Dom, in welchem meine weihevolle Stimmung durch ein Concert seltsamer Art noch mehr erhöht wurde. Unter den Händen des erfahrenen Organisten Vogt ertönte die Luzerner Riesenorgel in mächtig brausenden Accorden. Die Abendsonne warf ihr sterbendes Licht in die geweihten Räume. Da senkte sich das Spiel des Künstlers zu stiller Andacht herab. Endlich schwoll es wieder mächtig an, um mit feierlichen Accorden auf einem gewaltigen Orgelpunkte die ergreifende Phantasie zu beschließen. -- In den folgenden Wochen schaute ich die Herlichkeiten des Berner Oberlandes, wo man doch mitunter Gelegenheit hat, mit der Natur allein zu sein, sich ihr ohne die Zeugenschaft befrackter Kellner und blauumschleierter Engländer hinzugeben; freilich nur mitunter! Als ich das Lauterbrunnenthal durchschritt und den wundervollen Schleierfall betrachtete, gedachte ich des großen Schöpfers unseres „Faust", der hier vor vielen

---

*) Partitur, Stimmen und vierhändiger Clavierauszug bei Schott in Mainz erschienen.

Jahren in geichem Entzücken geschwelgt hat. Nicht weit davon ist ein dem „Faust“ nahe verwandtes unsterbliches dramatisches Seelengemälde entstanden, Byron's „Manfred“; auf der „Wengern-Alp'“ saß ich angesichts der Bergriesen „Jungfrau“, „Mönch“, „Eiger“, und wie Weltenmusik klang es mir, als vor mir stundenlang mächtige Lawinen in den Abgrund stürzten. Das war ein Aufenthalt, dazu geschaffen, eine weltumfassende Idee wie die des „Manfred“ in der Seele des großen Britten keimen zu lassen. Als ich zu Thale stieg, Schumann's ergreifende „Manfred“-Musik fragmentarisch vor mich hinsummend, unterbrach der Schall eines echten Alphornes meine Träumerei. Das vielfache Echo machte aus den in allen möglichen Permutationen einer zerlegten Dur-Harmonie geblasenen Melodieen ein Meer reinster Harmonie, welches mir von den Felswänden wie Sphärenmusik entgegenklang. So ungefähr hatte ich mir als Kind die himmlische Musik gedacht, welche am „jüngsten Tage“ den auferstehenden Todten erschallen soll, um sie in's Paradies zu rufen. Mit meinem Entzücken war's aber nicht abgethan; in der Schweiz kostet jedweder bestellte oder auch oktroyirte Genuß, welcher dem ahnungslosen Wanderer geboten wird, schweres Geld; dem absammelnden cultivirten Alphornbläser, der mir — hinter einem Felsen hervorspringend — wie ein Straßenräuber den Weg versperrte, indem er mir mit einer Hand nach Art eines Concertvirtuosen das colossale Instrument vorwies, drückte ich die verlangte Taxe (!) in die andere mir lächelnd entgegengestreckte hohle Hand, worauf mir der Mann, dessen Ohr die klingende Münze mehr zu ergetzen schien als seine Accorde, noch eine freudig jauchzende Fis-dur-Harmonie als Dank nachblies.

Auf meinen Schweizer Fahrten gelangte ich auch nach dem schönen Genf. Dort besuchte ich die Rousseau-Insel, von welcher aus ich die Eisfelder des Mont-Blanc-Gebirges unter tiefblauem Himmel schimmern sah. Rousseau! Bei diesem Namen beleben unzählige Empfindungen die künstlerische Brust eines freien Menschen, welcher — den wuchernden Sottisen der modernen „Gesellschaft“ mit Ekel und Abscheu gegenüberstehend — das naturgemäße Leben und die freie Selbstbestimmung auf sein Banner geschrieben hat. Und welcher wahre Künstler hat dies

nicht gethan, da er doch berufen ist, der Welt liebend die Wahrheit zu geben, wo sie in Lüge, Heuchelei und im Frohne conventioneller Mode-Formen schmachtet. — Aber auch in engerem Sinne erinnert sich speciell der Musiker gern an Rousseau, den Kämpfer für die musikalisch-dramatischen Bestrebungen Gluck's. Man wirft Rousseau nicht ganz mit Unrecht vor, daß er in seinen musikalischen Ansichten ziemlich inconsequent war. Wir wollen es aber nicht „inconsequent" nennen, wenn eine frühere — jugendliche — Ansicht sich in reiferem Alter umgestaltet, ja sich oft sogar zum Gegentheile rectificirt. Haben wir nicht an unserem Goethe das deutlichste Beispiel einer solchen Meinungsänderung, wenn wir ihn zur Zeit seines Straßburger Aufenthaltes in hellen Flammen für die gothische Kunst finden, später aber als fanatischen Schwärmer für die Antike blind am Kloster des heil. Antonius zu Padua vorbeigehen sehen? Dies erklärt uns auch Rousseau's Wandlung vom begeisterten Vertheidiger der italienischen Musik, deren sinnliches Schönheitsmoment er den nüchternen Verstandesbestrebungen Rameau's vorzog, zum späteren Bannerträger Gluck's. Giebt es ein glänzenderes Zeugniß für Rousseau's innerliches Verständniß, welches er der Gluck'schen Reform entgegenbrachte, als sein Brief über die „Alceste"? — Nicht allein ein geistvoller — wenn auch extravaganter — Kritiker und Musikschriftsteller*) war Rousseau, sondern auch ein schaffender Musiker, wenngleich seine Compositionen weniger den Wert absoluter Kunstleistungen repräsentiren als vielmehr den historisch interessanter Tendenzäußerungen gegen die damalige französische Oper. Dies gilt besonders von den zwei kleinen Opern Rousseau's: „Die galanten Musen" und „Der Dorfwahrsager", welche (zumal letztere) vom Pariser Publicum nach den langweiligen Ausstattungsopern Lully's und Rameau's**) mit wahrem Jubel begrüßt wurden, obwohl sie lange nicht den musikalisch-academischen Maaßstab vertragen wie jene. Diese Werke Rousseau's stammen aus der Zeit seiner Schwärmerei für die italienische Musik, speciell für den melodisch reizvollen Pergolese. Ein Freund französischer Musik war er nie

*) Interessant ist sein „Dictionnaire de musique".

**) Genannt „tragédies lyriques".

gewesen, was er unverhohlen in einem von ihm veröffentlichten „Briefe“ über dieselbe äußerte, durch welchen ihm so viele Feinde erwuchsen, daß er nach Genf sich zurückzuziehen gezwungen war.

Ich muß es gestehen, daß mir die zweifellos durch Rousseau's „Devin du village“ angebahnte komische Oper der Franzosen, welche in den Werken Auber's, Adam's, vorzüglich aber Boieldieu's, die schönsten Blüten trieb, noch an demselben Abende, welchen ich in Genf verbrachte, einige genußvolle Stunden bereitete. Ich hörte nämlich in einem hölzernen Interimstheater primitivster Construction die damals noch neue anmutige Spieloper des liebenswürdigen Maillart: „Das Glöckchen des Eremiten“, und zwar in vortrefflicher Ausführung durch französische Künstler.

Tags darauf gieng meine Reise zu Schiff über den Genfer See, dessen nördliches Ufer einem blühenden Garten gleicht, besonders bei Vevey und Montreux. Auf der Rückfahrt verließ ich bei Lausanne den See, um dem malerisch schönen Freiburg zuzureisen. Die dortige Orgel im gothischen Dom (St. Nicolauskirche) mußte mich vollends entzücken. Sie ist ein Kunstwerk seltenster Art, hat 67 Register, 7800 Pfeifen, einige darunter 10 Meter lang, und ist von Al. Mooser gebaut. Am späten Abend betrat ich das Innere des Domes, um einem jener Orgelconcerte zu lauschen, welche der dortige Organist täglich gegen Entrée veranstaltet. Noch nie hat mich die Orgel, dieses machtvollste aller Instrumente, so im Innersten gepackt wie damals. Ich habe aber auch noch nie eine verblüffendere Leistungsfähigkeit der Register zu beobachten Gelegenheit gehabt. Die „Vox humana“ klang so täuschend der Menschenstimme ähnlich, daß ich mich wiederholt gegen das Chor umsehen mußte, ob denn nicht doch vielleicht Sänger aufgestellt seien; das Einzige, was dabei meiner Vermutung hartnäckig zu widersprechen schien, war die Unmöglichkeit, auch nur ein „gesungenes“ Wort verstehen zu können, obwohl ich immer das Gefühl einer verschwommenen Declamation im Ohre hatte.

Ebenso war die Imitation der einzelnen Instrumentalklänge von fast beängstigender Aehnlichkeit mit den Originalen, so jene der Clarinette, des Hornes, ja selbst der Streichinstrumente. Und wie erschütternd klang die Wucht der sechszehnfüßigen Pfeifentöne! Es erzitterten wirklich die Kirchenfenster, und die Empfindung

eines Erdbebens durchrieselte meine Glieder. Es mag sein, daß der Organist in der geschäftigen Absicht, den Fremden die Orgel in allen ihren Vorzügen rasch und gründlich zu zeigen, die künstlerischen Grenzen überschritt und im Gegensatze zu dem dieses Instrumentes einzig würdigen polyphonen Style — wie sich Liszt einmal mir gegenüber ausdrückte: — „Eierspeise*) auf der Orgel" bot;**) mich aber haben diese Schauergeschichten und Legenden, welche er in dem ernst gewölbten alten Dome zum Besten gab, damals innerlichst ergriffen. Es ist nicht allezeit nur das Kunstwerk, welches unsere Seele bewegen kann; es giebt Momente, in denen die Auflösung aller Formen in eine mit Stimmungstönen gesättigte Phantasie Herz und Sinne aus dem Gleichgewichte bringen kann. Und Das war es, was ich in jener unvergeßlich weihevollen Stunde im Freiburger Dome empfand.

Mehrere Tage brachte ich später noch in Zürich zu. Auch hier hat R. Wagner gelebt, und zwar in einer der ernstesten Epochen seines Lebens, nach dem Dresdener 1849er Aufstande. Hier schrieb er seine umfangreichste und bedeutendste Abhandlung, „Oper und Drama", in welcher er seine musikalisch-dramatischen Reform-Ideeen erschöpfend niederlegte; hier bildete er — während Franz Abt in seiner Weise die „Abonnementsconcerte" dirigirte — einige tüchtige Dirigenten am Actientheater praktisch heran, u. A. Carl Ritter und Bülow; hier führte er Beethoven'sche Symphonieen mit seinen geistvollen programmatischen Erläuterungen auf; hier pflegte Wagner den vertrauten Umgang weniger Freunde, mit denen er allwöchentlich bei sich Streichquartette (meist von Beethoven) studirte.

Meine Reise gieng nun über Vorarlberg nach Innsbruck und über den Brenner nach Oberitalien. Von der flüchtigen Tiroler Reise dürfte es den Leser nur interessiren, daß ich in einem Alpendorfe (St. Gertraud im Suldenthale) eine gar seltsame Orgel in der Dorfkirche vorfand. Dieselbe war nichts Besseres noch Schlechteres als eine große Drehorgel (Leierkasten), welche

---

*) Auch Rühreier genannt.

**) Ein großartiger Orgelspieler im wahren Sinne ist Saint-Saëns, den ich in Wien einmal gehört habe und seither nicht mehr vergessen konnte.

mit den vom Volke zu singenden kirchlichen Gesängen mechanisch versehen den Bedürfnissen der anspruchslosen Dorfbewohner vollkommen entsprach. Das war mir noch neu gewesen; so schlecht ist die Idee jedoch nicht. — Die prächtigen Städte Verona, Vicenza und Padua durchflog ich in Folge unerträglicher Augusthitze rasch, um mich länger in dem behaglicheren Venedig umzuthun. Von musikalischen Genüssen war mir in der zauberischen Lagunenstadt nur eine brillante Aufführung des Verdi'schen „Troubadour" im großen Fenice-Theater beschieden. Ich staunte nicht nur über die eigenthümlichen Gewohnheiten der Italiener, welche mit leidenschaftlicher Begeisterung die prägnantesten Melodieen der Oper theilweise mitsangen und -pfiffen, sondern noch mehr über das vornehm klingende, äußerst discret und künstlerisch begleitende Orchester. Ich weiß, daß ich bei einem großen Theile der „gebildeten" Musikwelt Anstoß errege, wenn ich gestehe, daß mir der „Troubadour" von jeher heimlich an's Herz gewachsen war. Die Aufrichtigkeit der Ausdrucksweise, welche bei uns in Deutschland durchaus nicht an der Tagesordnung ist, hat mir bei Verdi immer imponirt. Es steckt zumal im „Troubadour", der nicht umsonst allüberall eine ständige Repertoire-Oper ist, so viel gesunde Sinnlichkeit, so viel üppige Melodik, so viel sanglich Reizvolles, daß man die darin wuchernden romanischen Exaltationen und aufdringlichen Rohheiten schon mit in den Kauf nehmen kann. — Freilich muß es den ernsten musikalischen Künstler wehmütig, ja sogar traurig berühren, wenn er — durch die zerfallene Fürstenpracht des einst so stolzen Venedig wandelnd — an den kläglichen Verfall der erhabenen italischen Kunst gemahnt wird, deren Vertreter auch einst Fürsten in ihrem Reiche waren, welche die Welt mit ihren Klängen regirten. Als ich in die stimmungsvolle Marcuskirche trat, tauchten diese Gedanken in mir lebhaft auf, denn auf ihrem Chore, an ihrer Orgel wirkten einst die großen Meister der venezianischen Schule Adrien Willaert, Cyprian de Rore, Gabrieli, Antonio Lotti (theilweise sogar gleichzeitig mit den unsterblichen Malern des Cinquecento und deren unmittelbaren Nachfolgern), während man jetzt froh sein muß, nicht mit einem wälschen Gassenhauer aus dem „Belisar" oder „L'elisire d'amore" vom Chore herab beleidigt zu werden. Da-

mals mußte der Deutsche nach Italien pilgern, um Musik zu studiren (s. Mozart's Studien bei Padre Martini, Hasse's bei Willaert), jetzt ist es umgekehrt (s. Verdi, Sgambati, Gobati 2c.)

Wiederholt weilte Richard Wagner in Venedig, hauptsächlich in der Absicht, seine oft wankende Gesundheit zu befestigen. Er wohnte daselbst vom September 1858 bis Ende März 1859 in einem Palazzo am „Canale grande", wo er den zweiten Act des „Tristan" entwarf und instrumentirte. In seiner herlichen Schrift „Beethoven" (1870 zur hundertjährigen Geburtsfeier des unsterblichen Tonmeisters veröffentlicht)*) befestigte er die Stimmung einer jener Nächte, welche er schlaflos mit den alle Fibern seines Herzens in Anspruch nehmenden Gedanken und Plänen für die große Liebesscene des zweiten „Tristan"-Actes auf dem Balkon seiner Wohnung verbrachte, mit folgenden Worten, die den Abschluß dieses Capitels bilden sollen: „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Canal in Venedig; wie ein tiefer Traum lag die mährchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige, rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Canal entlang antwortete: ich erkannte die uralte, schwermütige melodische Phrase, welcher seinerzeit auch die bekannten Verse Tasso's untergelegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedig's Canäle mit ihrer Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe wie aus der Ferne sanft das Tönen wieder in neugewonnenem Schlummer erlosch. Was konnte mir das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, daß jener tönende Nachttraum mir nicht unenendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte!"

---

*) R. Wagner's „Ges. Schriften und Dichtungen" IX, S. 75—151 (E. W. Fritzsch, Leipzig).

4.

„Wahnfried“ und seine Bewohner.*)

(Bayreuth. — „Wahnfried“, R. Wagner's Wohnhaus. — R. Wagner, Cosima, Kinder. — Liszt. — Abende in „Wahnfried“. — Betrachtungen.)

In monotonem Rhythmus rollten die Räder des Trains durch die Nacht hin; eine nicht abzuleugnende Unruhe hatte sich meiner bemächtigt, als die oberfränkische Grenze überschritten war, denn es gieng dem Städtchen zu, welches ich vor drei Jahren so reich an mächtigen Eindrücken verlassen hatte. Alle „Leitmotive“ erfüllten von Neuem meine Phantasie; das Siegfried-, Walhall-, Wälsungen-, Loge-Motiv, sie alle waren in mir neu erwacht, als plötzlich ein neues Motiv störend und doch von langer Qual erlösend das Weben und Leben der anderen mit Einem Schlage vernichtete — es war das Locomotiv mit einem kräftigen Pfiff, der mir nur allzudeutlich klar machte, daß ich in des Dichtercomponisten Bereich, in Bayreuth, angelangt sei.**) Da lag das reizende Städtchen wieder vor mir, und es war mir, als hätte ich es nie verlassen. Als ich vom Bahnhofe durch die Straßen in das Innere der Stadt wanderte, winkten mir von allen Seiten Fahnen aus den Häusern entgegen. Sollte ich nur nach kurzem Schlafe erwacht sein und der ganze Zauberspuk der Festspiele seine Fortsetzung erleben? Leider noch nicht! Der Gedanke, daß einst alljährlich diese Fahnen als Siegeszeichen der neuen deutschen dramatischen Kunst von den Giebeln wehen werden, tröstete mich für den Moment, in dem ich erfuhr, daß nur ein Sängerfest, welches Oberfranken diesmal in Bayreuth veranstalte, Ursache des festlichen Schmuckes sei. Tags darauf zogen 1700 Sänger durch die Straßen unter Jubel und klingendem Spiele. Es folgten heitere Tage, mehr Gambrinus als Apollo gewidmet. Doch als das frohe Singen verstummt und die Fahnen verschwunden waren, glich Bayreuth einem ausgebrannten Vulcan.

*) Erschienen im „Deutschen Montagsblatt“, Berlin.

**) Es war im Jahre 1879.

„Von allen Enden der Welt strömen Schüler in die zweifellos guten und tüchtigen musikalischen Gymnasien zu Leipzig, Frankfurt a. M., Prag, Wien ꝛc. — Conservatorien genannt. Was sind aber diese Musterfabriken gegen den belebenden Hauch eines Genius wie Wagner, der allerdings nicht dazu taugt, Schüler im Contrapunkte und den anderen technischen Disciplinen der Musik zu unterrichten, sondern begabten Künstlern, welche den Drang haben, den ganzen bereits in sich aufgenommenen Wissensapparat künstlerisch anzuwenden, als genialer, competenter Berater zur Seite zu stehen und mit ihnen durch würdige Aufführungen der großen, so vielfach corrumpirten symphonischen und dramatischen Werke unserer größten deutschen Tonheroen von Bach bis Wagner einen unverfälschten, ganz deutschen Styl in uneigennützigster Weise zu begründen; denn bisher hatten wir noch keinen reinen deutschen, wohl aber einen italienischen und französischen oder höchstens einen durch diese Beiden beeinflußten Halbstyl! Setzen wir dem großen deutschen Genius Wagner und mit ihm uns Deutschen selbst ein Denkmal, das seiner und unser würdig ist!" So ungefähr dachte ich, als ich wieder das Siegesdenkmal deutscher Kunst in mächtiger Gestalt auf dem waldbedeckten Hügel bei Bayreuth sich erheben sah, welches uns binnen Kurzem die neue That des großen Meisters enthüllen sollte — den „Parsifal".

Du bist wohl neugierig, lieber Leser, von dem so viel gepriesenen und viel verhöhnten Manne selbst Etwas zu hören. Nun denn, ich will's versuchen, Dir eine Skizze von dem Menschen Wagner zu machen, nicht von dem Künstler; Letzterer paßte nicht in eine harmlose Erzählung, und ich müßte da ein Buch, nicht einen Brief, schreiben. Damit ich nicht zu feierlich im Beschreiben werde, will ich Dir's der Reihe nach schildern, wie ich's erlebte.

Am „Rennwege",*) fünf Minuten vom Mittelpunkte des Städtchens, liegt zur rechten Hand „Wahnfried", ein hübsches, einfaches Haus, welches die Stadt Bayreuth dem „Meister" aus Dankbarkeit erbaut hat. Es tritt von der Straßenlinie beträchtlich zurück, weil der es umgebende Park schon vor dem Hause

*) Jetzt (1885) in „Rich. Wagner-Straße" umgetauft. D. Verf.

eine ziemliche Ausdehnung hat. Durch ein Gitterthor gelangt man in einen von Lauben durchzogenen Park und geradeaus zum Hauptportale der Villa. Vor ihr steht die Bronzebüste des Königs Ludwig von Baiern. Der aus fränkischen Backsteinen errichtete Bau trägt an der Vorderseite die dem Kopfe des vielgewanderten und vielgeprüften Meisters entsprungene Goldinschrift: „Hier, wo mein Wähnen Frieden fand, Wahnfried sei dieses Haus von mir genannt." Ueber dem Namen ist statt alles anderen Schmuckes ein in seiner Einfachheit edles großes allegorisches Gruppenbild, den deutschen Mythus in Gestalt „Wanderer"-Wotan's (Portrait des besten, leider verstorbenen, Wagnersängers Schnorr v. Carolsfeld), ihm zu beiden Seiten die Tragödie und die Musik (Portrait der Schröder-Devrient und Cosima), Letztere den Knaben Siegfried (das Kunstwerk der Zukunft, Portrait des kleinen Siegfried Wagner) an der Hand — vorstellend. Der Park setzt sich hinter dem Hause fort und grenzt an den Hofgarten, der viel von vergangener Fürstenpracht erzählen könnte. In ersterem rauschen Springbrunnen; Bosquets und herliche Blumenbeete umgeben die in dichtem Laubwerke fast versteckte Büste Richard Wagner's, hinter welcher in einem kleinen Wäldchen des Meisters Gruft liegt, die eine colossale Marmorplatte ohne Inschrift (!) bedeckt. Alles Dies macht einen geradezu zauberhaften Eindruck.

Es war eines Sonntags Abends, als ich die Einladung Richard Wagner's erhielt, zum Thee zu erscheinen. Vormittags gab es keine Besuche beim Meister; da sah ihn überhaupt Niemand, weil er in seinem Arbeitszimmer bis 2 Uhr täglich seinem Schaffen lebte. Ich betrat mit Wagner's treuestem Anhänger, dem liebenswürdigen und geistvollen Philologen Hans Freiherrn von Wolzogen, den Park; als wir die Stufen zum Portale hinanstiegen, ertönten aus der Ferne (vom Festplatze des Sängerfestes) — wunderlich genug — die Klänge von Wagner's „Kaisermarsch". Unter diesen also betrat ich die Vorhalle des merkwürdigen Hauses. Dieselbe erreicht die Höhe des ganzen Gebäudes, empfängt ihr Licht von oben und ist mit schwarzen und weißen Steinfliesen gepflastert. In ihr steht eine große, Rich. Wagner dedicirte amerikanische Orgel, vor welcher ein immenses Eisbärenfell liegt. Die Halle, welche oben eine mit einem

„Nibelungen“=Fries geschmückte, die oberen Localitäten verbindende Gallerie hat, erhält ihren besonderen Wert durch die aller Welt bekannten prächtigen Statuetten Lohengrin's, Tannhäuser's, des fliegenden Holländers, Tristan's, Walther's von Stolzing und Siegfried's von Zumbusch; an beiden Seiten der Hauptflügelthüre, welche in den Saal selbst führt, stehen auf grauen Marmorpostamenten die Kietz'schen Büsten von Rich. und Cosima Wagner. Es war halb 9 Uhr, als wir in Wagner's Saal eintraten, wo er mit seiner Familie — von der anstrengenden Geistesarbeit ausruhend — jeden Abend zu weilen pflegte. Wie wir an der Thüre erschienen, kam er uns mit freundlichen Worten entgegen. Er hieß uns Platz nehmen, und kaum war dies geschehen, so war auch schon das Eis gebrochen und eine mir für immer unvergeßliche Conversation begann. In einem hohen Sammtlehnstuhle saß der Meister selbst; er trug seine Haustracht, einen schwarzsammtenen, weiten Rock, schwarzseidene Schuhe und Sammtbarett, vor ihm stand ein Glas mit stark gemischtem Grog. Auf einem Sopha neben ihm befand sich Frau Cosima, die geistvolle, in allen Gebieten der verschiedenen Literaturen reich belesene, ihrem Gatten in Allem und Jedem hilfreich zur Seite stehende Frau; so z. B. führte sie — beiläufig bemerkt — fast seine ganze große Correspondenz (er bekam durchschnittlich jeden Tag 25 Briefe). Cosima, bekanntlich eine Tochter Franz Liszt's und der vor einigen Jahren verstorbenen Gräfin d'Agoult, ein Taufkind Mortier de Fontaine's, ist ihrem Vater aus dem Gesichte geschnitten; sie hat sein scharfes Profil, nur die Nase etwas gebogener, eine auffallende Größe, bereits graues Haar (mit damals erst 40 Jahren) und eine ganz eigenthümliche, fremd klingende Aussprache (besonders der Zischlaute). Fünf Kinder umgaben das Ehepaar: vier Mädchen im Alter von 15 bis 20 Jahren aus der Ehe Cosima's und Bülow's, Namens Daniela, Blandine*), Isolde und Evchen, wie ein siebenjähriger Knabe, Siegfried, aus der Ehe Cosima's und Wagner's. Ein reizender, flotter Knabe ist Jung=Siegfried; er gleicht seinem Vater bis auf den Mund vollkommen und war dessen ausgesprochener Liebling.

---

*) Seit 1882 mit einem italienischen Grafen vermählt.

Der Saal, in dem Wagner alle seine Gäste und Freunde empfieng, ist von tropischer Mannigfaltigkeit und Farbenpracht. Die Beleuchtung erzeugten Gasflammen hinter zwei hohen, schiefen japanesischen Schirmen. In scheinbar regelloser Anordnung standen Gruppen von Tischen, Stühlen, Sammtsophas, die Tische reich mit wertvollen Gegenständen, wohl nur Geschenken aus allen Gegenden der Welt, besetzt; ausländische Pflanzen und eine Anzahl von bedeutenden Gemälden zierten außerdem den großen Raum, der durch eine Art von Apsis mit weißen Säulen, dunkelroten Vorhängen und dazwischen angebrachten Glasthüren gegen die in den rückwärtigen Theil des Parkes führende Freitreppe hin abgeschlossen ist. Die im Saale befindlichen Gemälde stellen dar: Rich. Wagner, Cosima, Franz Liszt, sämmtlich von Lenbach, Arthur Schopenhauer, Wagner's Lieblingsphilosophen, nach dem Gedächtnisse gemalt von Lenbach (ober dem grandiosen Steinway-Flügel), Wagner's Stiefvater (Geyer) und Mutter, König Ludwig, L. v. Beethoven, Goethe, Schiller, Gräfin d'Agoult, ferner eine lebensgroße sitzende Egyptierin von Makart (in Kairo für Wagner gemalt; von auffallend monotonem Colorit) u. s. w. Die Büsten von Schnorr und der Schröder-Devrient stehen auf zwei gegenüberliegenden Oefen. An den Wänden hin zieht sich eine colossale wohl geordnete Bibliothek mit beinahe 3000 Prachtbänden, die den Wissenskreis des Gebildeten in allen wichtigsten Erscheinungen umfaßt. Diese allein hätte den Besuch „Wahnfried's" gelohnt. Die Vielseitigkeit, mit der Wagner's rastloser Geist alle Gebiete des Wissens zu durchschreiten bestrebt war, beweist schon die geniale Auswahl der Werke. Die alten Inder füllen einen eigenen Schrank; neben diesen befindet sich die griechische und römische Literatur, Letztere bis zu den hervorragenden Renaissance-Italienern; an diese reiht sich die spanische und englische Dramen-Literatur. Den größten Theil bildet die alt- und mittelhochdeutsche wie altfranzösische Literatur, deren Wert begreiflicher Weise für Wagner besonders groß war. Auch das Gebiet der reinen Philosophie hat eine ansehnliche Büchergruppe zu verzeichnen, so von den Veden bis Plato, von Paracelsus und Böhme bis auf Spinoza, Kant und Schopenhauer. Daß die modernen Dichter bis zu Goethe's Tod in vielbändigen Prachtausgaben

vorhanden sind, ist wohl selbstverständlich; verwundern muß aber die Reichhaltigkeit der physiologischen, naturwissenschaftlichen, physikalischen Werke. Zum Schlusse sei noch die geringe Anzahl der Partituren von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt und der eigenen Werke erwähnt, deren Anordnung allein schon von Interesse ist. Die wenigstens 300 Bücher und Broschüren starke Literatur über Wagner selbst ist in keinem Exemplare zu bemerken; er las sie ja so wenig als die Zeitungsartikel über seine Werke, wie er überhaupt die Presse ignorirte mit Ausnahme einiger illustrirter Zeitungen und der „Fliegenden Blätter". Die unausgesetzte Anspannung des Geistes war an dem großen Meister ebenso verwunderlich wie seine geradezu knabenhafte Lebhaftigkeit. Was Erstere betrifft, so arbeitete Wagner von 8 bis 2 Uhr und studirte nach dem Speisen und einem darauffolgenden kurzen Schläfchen wissenschaftliche Werke aller Art (damals hatte er gerade die Lectüre Plutarch's vollendet) bis Abends, wo er musicirte (meist Bach) und mit seinen Freunden gewöhnlich bis Mitternacht und stets in aufgeregtester Stimmung verkehrte. So lebte Richard Wagner nach langen, schweren Kämpfen, wie sie selten ein Künstler durchgemacht, einem Fürsten gleich (auch wie wenige Künstler) in seinem stillen „Wahnfried".

Jener erste Abend, den ich in „Wahnfried" zubrachte, zeigte mir außer den reichen Schätzen des Hauses selbst sogleich den ganzen Charakter des großen Genius, der darin hauste, in einer vollkenntlichen, wenn auch ganz unausgeführten Skizze. So wie sein Profil, mit nur wenigen Strichen hingeworfen, unfehlbar zu erkennen und keinem Anderen aufzuzwingen ist, so gab sich sein Wesen gleich so markirt und originell, daß es ihn von Tausenden unterschied. So konnte nur Richard Wagner mit all' seinen Vorzügen und Schwächen sein, da er in jeder Hinsicht von einer wahrhaft urwüchsigen Originalität war, die stets den Charakter höchster Natürlichkeit und Ungezwungenheit an sich trug. Bedeutende und unbedeutende Gedanken jagten sich in wilder Hast in ihm und was er dachte und fühlte, mußte momentan geäußert werden. Dabei überlegte er allerdings nicht, ob das Gesagte praktisch oder

unvorsichtig, tiefernst oder kindisch, liebenswürdig oder verletzend erscheinen werde. Seine Zunge spiegelte eben mit unerschütterlicher Wahrheit sein Inneres. Energie und Wahrheit waren die Hauptcharakterzüge seines Wesens. Wie oft er mit diesen verletzte, beweisen die unzähligen falschen Gerüchte, welche die Welt von ihm ausgestreut hat und zu verbreiten nicht müde wird. Es ist wahr: er konnte in einem Anfalle von Entrüstung (oft nur über eine von der seinigen verschiedene Ansicht) heftig und tief beleidigen, konnte aber im nächsten Momente schon, das Unrecht bedenkend, in allerherzlichster Weise wieder versöhnen, wie es bei einem so tief empfindenden Künstler wohl kaum anders zu denken war. Beethoven war darin genau so; wie Viele konnten ihn nicht leiden — und wahrlich, er verdiente es nicht; freilich ist nach seinem Tode, der selbst das Menschlichste an ihm verklärt hat, Vieles vergessen oder höchstens mit theilnahmsvollem Lächeln übergangen worden. Nun wäre es wohl endlich an der Zeit, auch das während Wagner's Lebzeiten arg entstellte und boshaft getrübte Bild des Menschen Wagner wieder in seine verdiente Reinheit zu restituiren.

Wagner war in seinem Freundeskreise als die Güte selbst bekannt, wenn es eine Wohlthat gegen Arme und Kranke oder eine Aufmerksamkeit gegen seine Familie oder seine Freunde galt. Alles Andere aber trat bei ihm zurück, wenn ihm seine künstlerischen Ziele auch nur in ihrer Idee (durch Nichtverstandenwerden oder Ähnliches) gefährdet schienen. Und dies ist das Kennzeichen des wahren Genies. Hätte er nicht von jeher eine so eiserne Willenskraft in der Ausführung aller seiner bis in die äußersten Consequenzen genau durchdachten künstlerischen Pläne bewiesen, wo wäre jetzt noch der Erfolg seiner Werke? So hat er es aber erlebt, daß er selbst auf seine Reformen wie ein Kunstphilosoph zurückblicken konnte, — ein Standpunkt, wie ihn vor ihm noch Keiner erreicht hatte. Vielfach war es eine unüberwindliche Bitterkeit, die ihn oft in ungerechtem Eifer gegen Freund und Feind sich äußern ließ, und welche leicht von jedem begriffen werden kann, der dieses Mannes Biographie kennt.*)

---

*) Ein ausgezeichnetes, ohne Ueberschwänglichkeiten geschriebenes bio-

Wer ihn also kannte, war nicht leicht seinen heftigen Ausbrüchen zugänglich, wußte Derjenige doch, daß es nur Gewitter seien. Wie in seinem Zorne, so war er auch in seinem Humor, der ihm allerdings, besonders bei lebhaften Situationsschilderungen, in seltener Fülle floß, unergründlich. Nicht was er sprach, war da gewöhnlich bemerkenswert (oft überflügelte leider die Zunge das Gehirn), sondern wie er es sprach, wobei zumal seine höchst charakteristisch alles Gesprochene begleitende Mimik von überraschender Überzeugungskraft war. Daß da Keiner in der Gesellschaft geschont wurde, gewöhnte man bald; mit einer Entgegnung würde man sich nur lächerlich gemacht haben, da sie nie so hätte wirken können, daß sie seinen Witz vernichtet hätte. Es war ihm natürlich ganz gleichgiltig, wes Standes oder Namens der Bewitzelte war. Doch es kam sogleich ein tiefer Ernst über ihn, wenn das Gespräch auf Kunst oder Wissenschaft geriet. Da schien der kleine Mann (Wagner maß kaum fünf Schuh!) ein Riese zu werden; unwillkürlich funkelte sein lebhaftes, leidenschaftliches Auge und ein Strom von Weisheit und Begeisterung floß von seinen Lippen, dem Alle andächtig lauschten, so daß Keiner auch nur eine Anwandlung von Redelust neben ihm bekam. Das waren die schönsten Augenblicke, die aber äußerst selten dem Fremden zu Theil wurden, da sie nur im kleinsten und intimsten Freundeskreise sich ereigneten. Ein unbefangener Zuhörer hätte, ohne zu wissen, daß er Wagner vor sich habe, im Zweifel sein müssen, ob hier ein Künstler oder ein Philosoph spreche, so eng verwachsen waren diese beiden Naturen in unserem Meister. Eines Abends, den ich in „Wahnfried" zubrachte, wurde der große Mann fast vom Schmerze überwältigt, als er auf das Publicum zu sprechen kam, an dem seine Werke unverstanden vorübergehen, und welches dieselben als Theaterstücke im landläufigen Sinne betrachte und den tief sittlichen und künstlerischen Wert nicht begreife, der denselben für die gesammte deutsche Kunst innewohnt. Eines freilich war traurig, daß ihn — allerdings begreiflicher Weise — stets ein Kreis von Speichel-

---

graphisches Werk über Rich. Wagner ist: „Richard Wagner's Leben und Wirken" von Karl Fr. Glasenapp. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

leckern umringte, die Alles priesen, was er sprach und that. Dies kann auch auf den Größten mit der Zeit einen ungünstigen Einfluß ausüben. Wahre Freunde beklagten es innig!

Das Gespräch des ersten Abends, an dem ich in „Wahnfried" weilte, war ein höchst mannigfaltiges. Es drehte sich um die Grazer Wagnerconcerte von 1878 und das dortige „Wagnercomité", um L. Nohl, W. H. Riehl, die Musikwissenschaft, die periodischen Wiederholungen der Bayreuther Festspiele, die Bedeutung des „Vergessenheitstrankes" aus der „Götterdämmerung" (über diesen sagte Wagner: „Das ist kein Zaubertrank, nein: — ein Vergessenheitstrank. Siegfried vergißt Alles, Alles, was sich auf Brünnhilde bezieht; da giebt es Leute, welche diesen in dieselbe Linie mit dem Liebestrank in „Tristan und Isolde" stellen und glauben, die ganze Geschichte kommt bei diesen Beiden erst durch den Trank! Unglaubliches Unverständniß!") — ferner um Eduard Hanslick, die Universitätsprofessoren Deutschland's, die italienischen Operncomponisten, von welchen Wagner Bellini und Rossini ob ihrer Genialität und ihres Melodieenreichthums ebenso hoch hielt, als er Verdi und Donizetti verwarf, was er damals an treffenden Beispielen aus der „Traviata" und der „Favoritin" nachwies, weiters um Gold- und Silberwährung, um Amerika und dessen religiöse, technische und künstlerische Bestrebungen, um Bismarck, Fr. Schubert, Offenbach, Joh. Strauß, Schelling, Schopenhauer, Plato's Erkenntnißtheorie, Zöllner's „vierte Dimension", Hegel, Hartmann, Goethe's „Wilhelm Meister" und endlich um die allgemeine Wehrpflicht, die er weniger zu lieben schien als seinen Sohn Siegfried. — Nach all' diesen anregenden Gesprächen ersuchte er den Pianisten Josef Rubinstein*), eine Bach'sche Fuge mit Präludium aus dem „wohltemperirten Clavier" zu spielen. Wagner selbst war nämlich kaum im Stande, die Tasten zu berühren, so wenig verstand er sich auf's Clavierspielen. Rubinstein entsprach der ehrenden Aufforderung mit der ganz vorzüglichen Wiedergabe der großen

*) Kein Bruder Anton Rubinstein's, sondern der Verfasser eines peinliches Aufsehen erregenden Artikels gegen Rob. Schumann's Werke in den „Bayreuther Blättern;" später Verfasser des „Parsifal"-Clavierauszuges. — Im Herbste 1883 machte er aus unbekannten Gründen selbst seinem unstäten Leben in der Schweiz ein gewaltsames Ende. — S. übrigens dieses Buch, IX, 3.

B-moll-Fuge Bach's sammt Präludium. Wagner lauschte den Klängen seines gewaltigen Vorgängers mit wachsender Begeisterung. Es war ein herlicher Eindruck, den großen revolutionären Neudramatiker zu sehen, als er in seinem Lehnstuhle, das Antlitz gegen den Flügel hin gekehrt, jeden Ton des alten Meisters und Fugenpoëten gleichsam in sich einatmete. — Damit endete der schöne Abend und ich verließ freudigen Mutes das traute Heim des Meisters. Vor den Pforten „Wahnfried's" war mir Alles wie ein Traum. Nun kannt' ich ihn, den Großen!

Für die folgenden Tage war der Besuch Franz Liszt's (bekanntlich Wagner's um zwei Jahre älterer Schwiegervater) angekündigt. Mit dem liebenswürdigen Künstler, welcher von Weimar nach Rom diesmal wie alljährlich hier durchreiste, traf ich nach mehr als zwei Jahren wieder in Wagner's Haus zusammen. Wer könnte sich ein schöneres Wiedersehen wünschen? Nach einem einstündigen Besuche, den ich dem Altmeister gemacht hatte, war ich so glücklich, ihn Tags darauf wieder in einer Soirée zu sehen, welche Rich. Wagner zur Feier des Geburtstages seines mächtigen Gönners, des Königs Ludwig von Baiern, am 25. August veranstaltete. Eine auserlesene Schaar von Künstlern, Grafen und Fürsten männlichen und weiblichen Geschlechtes hatte sich damals in „Wahnfried" versammelt, an ihrer Spitze Rich. Wagner und Franz Liszt, ein Paar, das man nicht alle Tage zu sehen bekommt; und doch verdarb mir Einer den Anderen: ich wußte in der That nicht mehr, welchem von Beiden ich mein Hauptaugenmerk zuwenden sollte. Diese Frage erhielt zwar augenblicklich eine schnelle und zweifellose Lösung, als sich Altmeister Liszt zum Flügel setzte. Nun hört das Erzählen auf, denn es begann etwas nicht zu Schilderndes. Nachdem nämlich Liszt zur Feier des Tages Wagner's „Huldigungsmarsch" und später seine eigene symphonische Dichtung „Mazeppa" und Glinka's „Tscherkessenmarsch" zu vier Händen mit J. Rubinstein gespielt hatte, trug er allein eine damals noch im Manuscript befindliche Clavierträumerei vor, die Stimmung bei den Springbrunnen zu Tivoli nächst Rom malend. Es war einzig! — Ein glänzendes Buffet beschloß den hochinteressanten Abend, welchen die beiden Meister durch ihre heitere Laune wohl Jedem unvergeßlich machten,

der ihn miterlebte. Einen feinen und bescheidenen Witz machte Liszt an demselben; als Wagner ihn während seines Spieles interpellirte: „Du, Papa, das hab' ich Dir ja gestohlen!", — erwiderte Liszt schlagend: „Da hört's doch wenigstens Jemand in der Welt!"

Ungleich sympathischer war mir der 28. August, an welchem sich der damals nur ganz kleine Bayreuther Bekanntenkreis Wagner's zu einer intimen Feier von Goethe's hundertdreißigstem Geburtstage in „Wahnfried" versammelte. Nachdem sich Nachmittags diese Wenigen in Wolzogen's Garten zu einem Glase eigens aus München verschriebenen Hofbräubieres zusammengefunden hatten, wurde der Abend beim „Meister" verbracht. Der Genuß, den diese Stunden gewährten, hätte es verdient, mit manchen Entbehrungen aufgewogen zu werden. Wir begruben uns in die weichen Sammtfauteuils — der Vollmond blickte durch die offenen Glasthüren herein — die Springquelle im Parke rauschte zauberisch: da setzte sich Franz Liszt aus eigenem Antriebe zum Flügel und spielte, nein: dichtete vor uns zum Andenken Goethe's seine gewaltige „Faust"-Symphonie.*) Es war Einer der größten Eindrücke meines Lebens; ein seliges Vergessen alles Dessen, was mich umgab, entrückte mich geradezu der Wirklichkeit. Der von dem matten Lampenlichte und dem blassen Vollmonde beschienene Greis zauberte eine ganze Phantasiewelt in die Seele des Hörers. Und diese Symphonie! Wem ihre Schönheit und dichterische Tiefe so ganz erschlossen wurde wie mir und den wenigen Glücklichen an jenem Abende, wo Liszt eben spielte, wie es ihm in ungezwungener Stimmung aus der Seele floß, der muß dieses Werk für Eine der größten Schöpfungen der Tonkunst halten. Erst lerne man kennen, dann urtheile man! Alle Hörer waren stumm vor Ergriffenheit; auch Wagner schien tief bewegt. Mein inniger Händedruck als Dank für so viel Schönes sagte mehr, als tausend Worte es vermocht hätten.

Bereits drei Tage später verließ Liszt Bayreuth, zum Bahnhofe geleitet von allen seinen Freunden und Rich. Wagner, von dem er mit Thränen im Auge Abschied nahm. — Im December gieng auch Wagner mit seiner Familie nach Neapel, wo er eine Villa gemiethet hatte. Dort wollte der stets körperlich leidende, weil sich

*) Liszt spielte aus der Partitur.

in keiner Weise schonende große Meister der Erholung leben und — da es ohne Arbeit sein rastloser Geist nicht aushielt — die Partitur des „Parsifal" vollenden, welcher mir nach dem Wenigen, was mir damals davon bekannt war, wohl die erhabenste von allen Schöpfungen Wagner's zu werden schien. — — —

Sechs Jahre sind seit der Vollendung des „Parsifal" verflossen und drei Jahre seit der ersten ruhmvollen Aufführung desselben in Bayreuth. Der große Schöpfer desselben ist todt. Nun ist es Sache des deutschen Volkes, es zu ermöglichen, daß seines großen Meisters letzte Offenbarung sich für alle Zeiten an dem durch sie geweihten Orte lebendig erhalte. Also: „Seid einig, einig, einig!"

5.

Ein Ausflug über Prag und Dresden nach Hamburg.

(**Prag. — Czechen. — Smetana. — Dvořak. — Fibich. — Krejči. — Dresden. — Gallerie. — Dresdener Oper. — Hamburger Kunstleben. — Parallele mit dem Wiener. — Hamburger Oper. — Dortige Musiker. — Hausmusik. — F. v. Suppé.**)

Um von meiner Heimat nach Hamburg zu gelangen, führt der nächste und bequemste Weg über die böhmische Metropole. Ich muß offen gestehen, daß es mich jedesmal eine gewisse Ueberwindung kostet, Prag zu berühren, so eingefleischt ist bei mir das Deutschthum und so antipathisch ist mir Alles, was demselben feindlich gesinnt ist; also muß es mir auch das intolerante Czechenthum sein. Nicht die fremde Nation ist es, deren Wert ich etwa in diesem Volke aus eigener nationaler Selbstüberhebung unterschätze, denn ich suche vor Allem den Menschen, nicht den Nationalen; sondern ich meide den Feind und Verhöhner der unbestreitbaren Verdienste meines Volkes, der angestammten Rechte und edlen Sitten desselben. Mir thut es in der Seele weh, mit eigenen Augen sehen zu müssen, wie meine Stammesbrüder im eigenen Lande verfolgt und geschmäht werden, denn Böhmen ist durch die Deutschen groß geworden; seinen Boden haben

Deutsche gepflügt, seine mächtigen Bauten haben Deutsche errichtet. — Ein Jahr lang lebte ich während meiner Studienzeit in Prag und habe es blutenden Herzens sehen müssen, wie der Czeche mit blindem Fanatismus Besitzthum, Kunst und Wissenschaft des einst so stolzen Prag durch Unverträglichkeit gegen eines der ersten Culturvölker arg geschädigt hat. Ich selbst war Zeuge, wie man über alles Parteiwesen erhabene Vertreter der Wissenschaft beschimpfte und buchstäblich mit Kot bewarf, so z. B. den bedeutenden vor einigen Jahren verstorbenen Kunsthistoriker Alfred Woltmann, weil er in einem öffentlichen Vortrage die seinen ernsten Studien entsprungene Behauptung aufstellte, die gesammte architektonische Kunst Prag's sei deutschen Ursprunges; ich mußte es sehen, daß das einst weitberühmte Prager Musik-Conservatorium trotz einiger vortrefflicher Kräfte (wie z. B. Josef Krejči und Anton Bennewitz) zum Schatten seiner früheren Bedeutung herabsank, daß die — sogar von einem Czechen in's Leben gerufenen — „philharmonischen Concerte" durch die Styllosigkeit ihrer Vorführungen, welche aus der artistischen Doppelleitung (es dirigirte abwechselnd ein Czeche und ein Deutscher) entsprang, ihr Publicum verloren und selbst ihrem Dasein für immer ein Ende zu machen gezwungen waren. Das Alles hat in mir die Abneigung gegen Prag erzeugt. Wir Deutsche sind nur allzu tolerant gegen andere Nationen und nur zu streng gegen uns selbst. Wir haben nie die hohen Leistungen der Franzosen auf dem künstlerischen und naturwissenschaftlichen, der Engländer auf dem technischen, der Niederländer auf dem Handelsgebiete u. A. unterschätzt; wir haben sie jederzeit anerkannt, theils sogar überschwänglich gepriesen. Warum sollten wir diesen uns eigenthümlichen Charakterzug gerade den Böhmen (sc. Czechen) gegenüber verläugnen?

Ich habe aber auch edle Menschen und bedeutende Talente in dieser Nation gefunden. Zu den letzteren gehörte vor Allem Friedrich Smetana, der einem tieftraurigen Schicksale erlegene Symphoniker, dem ich in diesem Buche ein eigenes Capitel gewidmet habe, ferner der einer ganz anderen Richtung zugehörige Anton Dvořak, den für die große Welt ein Deutscher entdecken mußte, nämlich Johannes Brahms. Und trotzdem ist

Dvořak Deutschenfeind wie früher geblieben. Bevor der Prachtbau des czechischen Nationaltheaters zum zweitenmale*) vollendet war, hörte ich im Interimstheater eine neue Oper Dvořak's in czechischer Sprache, die zwar auch seine bedeutenden Anlagen erkennen ließ, aber nur zu deutlich zeigte, daß Dvořak nicht Dramatiker in des Wortes eigenster Bedeutung sei. Es war die tragische Oper „Dimitrj" („Demetrius"), deren Stoff ungemein geschickt dramatisirt ist und von Dvořak mit guter, aber wenig erbaulicher Musik versehen worden war. Das czechische Idiom klingt übrigens gesungen weit schöner, als man nach den Consonantenanhäufungen in demselben glauben sollte. Dvořak ist mehr Instrumental- als Gesangscomponist. — Unter den jüngeren Talenten der Czechen ragt Zdenko Fibich hervor. Derselbe hat sich hauptsächlich auf die symphonische Dichtung und die Kammermusik geworfen. Eine Symphonie (F-dur; Op. 17)**) giebt Zeugniß von der eminenten Begabung dieses Componisten auch für die große geschlossene Form. Im Kirchenstyle leistete Vortreffliches der als hervorragender Contrapunktist und Musikpädagog bekannte, vor einigen Jahren einem schweren Leiden erlegene, Director des Prager Conservatoriums Josef Krejči, dem der liebenswürdige Anton Bennewitz im Amte gefolgt ist.

Fast jedes Jahr besuche ich Prag auf der Durchreise nach meinem geliebten Deutschland, und jedesmal bin ich trotz der schönen Stunden, die ich dort stets im Kreise trauter Freunde und interessanter Künstler verlebe, wie von einem Alpe befreit, wenn der Zug das Weichbild dieser ungemütlichen Stadt verläßt. Nach zweistündiger Fahrt dringen ausschließlich deutsche Worte an mein Ohr, und dieses, einmal an so schöne Musik gewöhnt, kann nichts dafür, daß es dabei in Wonnen schwelgt, als hätte es schon lange nach jenem Klange geschmachtet. Durch die „sächsische Schweiz" geht es nun nach Dresden. Wie freundlich lacht mir stets diese reizende Stadt entgegen, wenn ich aus dem düsteren Prag komme! Zwar war mein Aufenthalt in Dresden immer nur ein kurz bemessener; ich trat daher mit den dortigen Künst-

*) Das erstemal wurde derselbe unmittelbar vor seiner gänzlichen Vollendung von einem Brande zerstört.

**) Prag, F. A. Urbánek.

lern in keinerlei Verkehr und begnügte mich mit den mir daselbst gebotenen Kunstgenüssen in vollständig platonischer Weise. Diese waren stets bedeutende. Die Kgl. Gemäldegallerie und das von Semper so glanzvoll erbaute neue Hoftheater waren die Hauptquellen meiner künstlerischen Erbauung. Stundenlange saß ich vor jener unbegreiflich schönen „sixtinischen Madonna“ und konnte mich von diesem Himmelsbilde nicht trennen. Das, was der „heilige“ Augustinus von den Wundern des Himmels gesagt haben soll: „Kein Aug' hat es gesehen, kein Ohr hat es gehört“, möchte ich von dem ganz vereinzelt dastehenden mächtig-lieblichen Eindrucke sagen, den dieses unbeschreibliche Kunstwerk auf mich stets und in immer erhöhtem Maße gemacht hat. Doch „Schuster, bleibe bei deinem Leisten!“ — Du bist ja Musikant; also rasch in's Hoftheater! —: „Lohengrin“ mit den gefeierten Bayreuther Künstlern Frl. Malten und Hrn. Gudehus als Elsa und Lohengrin! Die Elsa der Malten ist eine Kunstleistung allerersten Ranges und trägt den Stempel höchster Vollendung an sich. Ich entdeckte in ihrer Darstellung dieser zum traditionellen Theatertypus gewordenen Gestalt so vieles Neue und Geistvolle, daß ich erstaunte, welch' reichen Fond genialer Gestaltungskraft dieser seltenen Künstlerin zu Gebote steht. Dabei ist Alles berechtigt, was sie macht, wenn auch mitunter an der Grenze des „Zuvielmachens“. Ihr stummes Spiel, wenn der König im ersten Acte die Fragen an sie stellt, ist von entzückender Klarheit, edler Einfachheit und Plastik.*) Gudehus giebt den Lohengrin vollkommen bartlos, wie einen byzantinischen Christus, was Wagner's ausdrücklicher, aber meines Wissens sonst nie befolgter, Wunsch war, so wie er Jung-Siegfried, Walther Stolzing und den Parsifal der zwei ersten Acte bartlos wollte, während nur Tannhäuser, Tristan, Siegfried in der „Götterdämmerung“ und Parsifal im dritten Acte einen leichten, nicht aufdringlichen, Bart haben sollten. Gudehus kehrt in Lohengrin mehr den gottgesandten Helden als den landläufigen verschwommenen Schwärmer hervor, was ihn der Auffassung Niemann's

*) Noch übertroffen wird die „Elsa“ der Malten durch deren mir erst später bekannt gewordene tief ergreifende Darstellungen der Wagner'schen „Brünnhilde“ und der Gluck'schen „Armida“, welche wohl ihre besten Partieen sind.

nahe bringt, welche aber in diesem Bestreben entschieden zu weit geht. Die Declamation Gudehus' ist tadellos klar und wir haben es bei ihm ausnahmsweise mit einem der wenigen Bühnentenoristen zu thun, die Alles aus Ueberzeugung und mit vollem der Rechenschaft gewärtigen Bewußtsein thun. Herr Jost war ein stolzer König mit imposantem Organ. Und nun erst die pietätvolle Scenirung, zumal des ganz originell arrangirten zweiten Actes, der klangvolle, spielfreudige Chor und das classische Orchester, dessen Streichchor vorzüglich, dessen Bläserchor (besonders das Holz) einzig in seiner Art ist. — Ich hörte in Dresden außerdem besonders vortreffliche Aufführungen der Opern: „Der Troubadour", „Die Jüdin" mit Lorenzo Riese, dem mit den denkbar glänzendsten Stimmmitteln ausgestatteten, seinen Schwerpunkt in den bel canto verlegenden prächtigen Sänger, als Eleazar, ferner „Mignon", „Templer und Jüdin", „Der Postillon von Lonjumeau", „Des Teufels Antheil" und Götz's gemüt- und geistvolles, wahrhaft erquickendes Werk „Die Bezähmung der Widerspänstigen", dessen Wiedergabe mit Frau Schuch-Proska in der Titelrolle eine unübertreffliche ist. Frau Schuch überholt die Lucca in dieser Rolle entschieden, da sie ihr sozusagen „an den Leib geschrieben" ist. Nicht nur gesanglich ist das Käthchen eine jener Meisterleistungen, wie sie diese Frau in allen hervorragenden Coloraturpartieen (zumal als Philine, Bertha im „Tell", Martha u. s. w.) bietet, sondern auch ganz besonders in der Darstellung. Ich habe bisher noch von keiner Schauspielerin in sämmtlichen Phasen vom trotzigen Ungestüm bis zur liebend gehorchenden Sanftmut die Shakespear'sche Originalgestalt so überzeugend darstellen gesehen wie deren Opernschatten von Frau Schuch. Aber auch Bulß bietet als Petrucchio eine Glanzleistung; dieser noble, mit dem bestrickendsten Organe begabte Sänger ist eine Zierde der Dresdener Hofbühne; sein Nevers, Luna, Heerrufer, Graf Liebenau, vor Allem aber sein Petrucchio haben mir imponirt. — Doch die Seele des ganzen Instituts ist der in heißem Eifer unermüdlich für das Emporblühen der Dresdener Oper wirkende erste Capellmeister derselben — Hofrat Ernst Schuch. Er ist ein Genie — das sagt Alles. Es wird wohl kaum einen größeren Gegensatz zwischen zwei Dirigenten gegeben haben als den zwischen dem gründlichen, mit reichem Wissen und Können

ausgestatteten, ziemlich philiströsen Julius Rietz und dem energischen, flotten, rasch überblickenden Schuch. Zur Zeit des gemeinsamen Wirkens dieser Beiden konnte man die ergiebigsten Vergleiche zwischen ihnen anstellen. Trotz der die größte Achtung abnötigenden Capacität Rietz's trat eine gewisse — sich besonders gegen das große Neue stemmende — conservative Langeweile in den Charakter der Dresdener Oper ein. Wie ein erfrischender Seewind mutete es Alle an, als der noch blutjunge, von Madame Desirée Artôt auf ihren „Barbier"- und „Traviata"-Reisen entdeckte, erst kurze Zeit an kleineren Bühnen thätig gewesene Schuch die Wellen des fast stagnirenden Wassers in wohlthuende Erregung brachte und dem Orchester wie den Sängern „Feuer aus dem Geiste" schlug. Es war, als kehrte die Zeit wieder, zu der ein Weber oder gar ein Richard Wagner am Dirigentenpulte saß. Schuch hatte zwar damals weder Fugen noch Opern geschrieben und hat dies bis zum heutigen Tage nicht gethan, aber er brachte schon Alles mit, was man zu einem großen Dirigenten braucht: schnellen Ueberblick, sofortiges geniales Erfassen des vorzuführenden Kunstwerkes, Energie, Begeisterung und Elasticität. Seine Specialität, in welcher er kaum einen Rivalen besitzt, ist die Behandlung der Spieloper. Darin unterstützen ihn sein Temperament, seine Grazie und seine bewunderungswürdige Gabe, dem Sänger „nachzugeben", d. h. ihm seine Absichten von den Lippen herabzulesen und das Orchester darnach prägnant zu lenken. Daß er aber ein vielseitiger Dirigent ist, beweisen die mit großem Schwunge und bei aller Gewissenhaftigkeit in unglaublich kurzer Zeit zur Aufführung gebrachten Wagner'schen Riesendramen „Tristan und Isolde" und die „Nibelungen"-Theile. Zu ersterem Werke sollen nur dreizehn (!) Orchesterproben stattgefunden haben. Hätte Rich. Wagner diese Leistungen Schuch's erlebt, so hätte er dessen Talent nicht am „Rienzi" zu messen gebraucht, bei dessen Anhörung unter Schuch's Leitung der Meister seinerzeit den harmlosen aber für Schuch schmeichelhaften Kalauer machte: „Dies ist der einzige Schuch, der mich nicht drückt!"

Nur ungern verließ ich „Elbflorenz", um nach dem mir noch unbekannten Hamburg zu reisen. Das ist freilich ein ganz anderes Bild, welches sich dort vor meinen Augen entrollte. Diese origi-

nelle Stadt verbindet norddeutsche Einrichtungen mit südlicher, ja wienerischer Lebenslust. Ich habe mich als Oesterreicher daher nirgend so wohl gefühlt als dort. Ohne Gourmand zu sein muß ich gesteh'n, daß das — allerdings übertriebene — Gewicht, welches man in Hamburg auf Speise und Trank legt, doch auf die Entbehrungen, die man im diesbezüglich recht anspruchslosen Mitteldeutschland erdulden muß, sowohl zur Erholung des an anständige Kost gewöhnten Magens beiträgt, als auch nicht ohne jeden Einfluß auf die lebenslustige Stimmung ist, welche sich jedem Fremden in dieser prächtigen Stadt mittheilt. Es ist durchaus nicht meine Absicht, hier eine Beschreibung Hamburg's bieten zu wollen. Solche finden sich allenthalben in Menge. Mir ist es vielmehr darum zu thun, die vielfach verbreiteten Gerüchte zu widerlegen, welche Hamburg zu einer trockenen Handelsstadt machen, die wohl epikuräische, jedoch nimmermehr künstlerische Gemüter zu befriedigen im Stande sei. Freilich wäre es weit gefehlt, Hamburg eine Kunststadt nennen zu wollen. Das kommt mir auch gar nicht in den Sinn. Ziehen wir aber einen Vergleich mit anderen großen Handelsstädten, so werden wir finden, daß nirgends so viel für Kunst, speciell für Theater und Musik, geopfert wird als gerade in Hamburg. Dazu kommt, daß Hamburg seine sprichwörtlich gewordene Gastfreundschaft vor Allem dazu benützt, den Künstler auszuzeichnen, ihn mehr als irgend anderswo in die „gute Gesellschaft" zu ziehen, ja ihn lebhafter zu ehren als die — anderen Orts so unmäßig überschätzte — Geburts- oder Geldaristokratie. Ich habe mich gefreut, diese Erscheinung in allen Häusern, in denen ich dort zu verkehren die Ehre hatte, gleichmäßig beobachten zu können. Man achtet den Künstler nirgends so sehr wie in Hamburg, man stellt an ihn nirgends so hohe, fast blasirte Forderungen wie in Leipzig, und man regardirt ihn nirgends so wenig als in Wien, wo man ihn für ebenso verpflichtet hält, die Gesellschaft zu unterhalten wie etwa den Bäcker, täglich dreimal frisches Weißbrot zu liefern, nur mit dem Unterschiede, daß die Wiener „Semmel" um 2 Kreuzer sehr klein sein darf, die Salonleistung eines in die „gute Gesellschaft" eingeführten Instrumentalkünstlers aber endlos ausgedehnt und dazu noch um ein Beträchtliches billiger als jene Semmel sein muß.

In Wien wird es ein unberühmter Componist selten erleben, daß man seine ihm in's Angesicht überschwänglich gepriesenen Compositionen kauft oder daß man gar das Concert eines bei der „Soirée" bis zur völligen Erschöpfung abgehetzten Pianisten besucht, — d. h. mit bezahltem Platze (!); in Hamburg hingegen rechnet man es sich zur Ehre an, die Werke eines Künstlers, der das Haus betritt, (womöglich vorher schon) zu besitzen oder dessen Concert zu besuchen.

Man hat auch dies als „Protzerei" bezeichnen wollen. Das ist ein grober Irrthum. Der Hamburger liebt die Kunst. Von jeher war Hamburg eine Entwickelungsstätte für einzelne künstlerische Bestrebungen. Der Kunstjünger lief hier nicht Gefahr, unbeachtet zu bleiben oder gar zu verhungern wie anderswo. Besonders das Theater erfreute sich in Hamburg von jeher einer außergewöhnlichen Sympathie. Von Hamburg aus nahm die deutsche Oper ihren Weg; hier lebte Reinhold Keiser (geb. 1673), Johann Mattheson (geb. 1681 zu Hamburg) u. s. w.; hier hat Lessing seine unvergängliche „Hamburger Dramaturgie" geschrieben und seine Ideeen nach auswärts verbreitet.*) Das Hamburger Stadttheater (jetzt unter ein und derselben Direction mit dem in Altona künstlerisch vereinigt) ist ein großes und bedeutendes Institut und hat gleichsam das Privilegium errungen, alles Neue, sei es im Schauspiel, sei es in der Oper, zuerst zu bringen. Pollini, der kühne unternehmungslustige Director, hat das Publicum damit in hohem Grade verwöhnt. In der Oper steht natürlich die Pflege der deutschen Musik obenan, besonders die der Werke Richard Wagner's, an deren glänzenden Wiedergabe in erster Linie der hochbegabte Dirigent Joseph Sucher (früher in Leipzig), ferner dessen Gattin Frau Rosa Sucher (eine mustergültige Sieglinde und Eva) und Frau Martha Procházka (eine famose Brünnhilde) Antheil haben.

Eine Anzahl vortrefflicher Musiker (Componisten, Dirigenten, Virtuosen, Recensenten) lebt in Hamburg, fast alle dem „Tonkünst-

---

*) Vor einigen Jahren hat man ihm auch am „Gänsemarkt" ein Denkmal errichtet; es ist nur Schade, daß man diesen Riesengeist nicht stehend, sondern sitzend dargestellt hat.

lerverein" angehörend, welcher der Kammermusik aller Richtungen und Zeiten gleiches Interesse entgegenbringt und die Vortheile der Hamburger Tonkünstler vertritt. Unter diesen Künstlern sind vor Allem zu nennen: v. Bernuth (Dirigent der philharmonischen Concerte, Director des Conservatoriums), Ludwig Meinardus, Arnold Krug, Julius Spengel, Dr. Ludwig Procházka, A. F. Riccius, Zumpe, Dr. Riemann, die Geiger Bargheer, Kopetzky, der Pianist Rudolf Niemann u. s. w. Und bedeutende Meister haben bekanntlich in Hamburg (resp. Altona) das Licht der Welt erblickt: Johannes Brahms, Ed. Marxsen, Carl Reinecke, J. P. Grädener.

Daß in Hamburg aber nicht nur nach Außen hin Musik gemacht und gehört wird, sondern daß echt deutsche Hausmusik gepflegt wird, davon konnte ich mich wiederholt persönlich überzeugen. Jedes „musikalische" Haus hat da sein Streichquartett; wo trifft man dies sonst in Deutschland oder gar in Oesterreich an? Nicht die zweifelhafte Vollendung dieser gut gemeinten à la camera-Leistungen konnte ich hier anstaunen, sondern die reine, von allen Nebenzwecken losgelöste Herzensfreude, welche der Familienvater, der sein Quartett — wenn irgend möglich — aus seiner eigenen Familie rekrutirt, an wahrhaft guter Musik empfindet. Da wird aber nicht nur Haydn, Mozart, Beethoven gespielt, sondern auch mit todesverachtender Ueberwindung der größten Schwierigkeiten Raff, Rubinstein und besonders Brahms, auf welch' Letzteren der Hamburger als dessen Landsmann stolz ist. Die Söhne spielen Streichinstrumente, die Töchter singen und spielen Clavier — und das Alles nicht im Hause des Professors, Doctors, Lehrers, nein: im Hause des Kaufmanns. Bei Alledem nennt man Hamburg unmusikalisch! Und mit welchem Rechte denn eigentlich?

Bevor ich von Hamburg scheide, muß ich noch eines Mannes gedenken, der dort während meines Aufenthaltes als gefeierter Gast weilte, eines Mannes, der mir durch seine wahrhaft rührende und durchaus aufrichtige Bescheidenheit um so mehr imponirte, als er sich seinen über den ganzen Erdball verbreiteten Ruhm mit einer niederen (von ihm aber fast idealisirten) Kunstgattung erworben hat — sein Name ist Franz von Suppé. Nach vielen Jahren

weilte er wieder einmal, u. zw. mit der Gesellschaft des Wiener „Carltheaters", in Hamburg, um dort die erste Aufführung seines „Boccaccio" zu dirigiren. Es ist wohl weitaus das beste Werk, welches er geschaffen. In vielen Nummern nähert es sich der feinen komischen Oper, und die italienische Localfarbe kann kaum besser getroffen werden. Ich möchte den „Boccaccio" zu dem hervorragenden Trifolium aller Operetten rechnen, welches für mich einzig genießbar ist, ich meine Johann Strauß' geniale „Fledermaus", Lecoque's „Angot" und Suppé's „Boccaccio". Alles Andere in diesem meist unkünstlerischen, mir begreiflicherweise unsympathischen Modegenre ist nicht viel wert, Weniges (vor Allem von Strauß und Suppé) ausgenommen, oder unverschämt gemein wie Offenbach oder von fremdem Fette zehrend wie Millöcker. Suppé, der sich auf diesem Gebiete einen populären Namen erworben hat, wurde denn auch in Hamburg mit Beifall und Ehrenbezeugungen überschüttet; seine Melodieen spielten die Drehorgeln und pfiffen die Gassenjungen. Bei einem Diner zu Ehren Suppé's, an dem auch ich theilnahm, fiel es einem bornirten Gesangskomiker (nebenbei semitischem Spekulanten) ein, Suppé in's Gesicht mit derartig aufdringlichem Lobe zu überschütten, ja ihn, den Melodieenreichen, dem von ihm (dem Komiker) erbarmungslos verdammten erfindungsarmen (!) Rich. Wagner als Lichtpunkt gegenüberzustellen, so daß der sonst nicht leicht aus der Fassung zu bringende gemütlich-bequeme Suppé sich allen Ernstes diese Lobhudelei verbat und ungefähr Folgendes sagte: „Ich weiß, lieber Freund, selbst recht wohl, daß ich ein ganz trefflicher und erfahrener Musiker bin, daß mir auch was einfällt, und ich habe Erfolge gehabt, auf die ich mir was einbilden könnte; doch im Zusammenhange mit Richard Wagner lasse ich mich ein für allemale nicht nennen. Was dieser Riesengeist geleistet, ist für die Ewigkeit geschaffen; was ich geschrieben, — ich weiß es nur zu gut — kennt man in dreißig bis vierzig Jahren nicht mehr, denn es huldigt nur dem Geschmacke des Augenblickes, der Mode!" Ich konnte nicht umhin, dem wackeren Sprecher, der sich gewiß von manchem unbedeutenderen Collegen seines Genres durch wahrhaft ungeheuchelte Bescheidenheit und Selbsterkenntniß unterscheiden mag, warm die Hand zu drücken

und ihm meine ganze Sympathie zu widmen. Es dürfte interessant sein zu erfahren, daß Suppé nicht nur Wagner anerkennt, sondern daß er ein echter und rechter Wagnerianer ist, und zwar nicht ein solcher, der bei'm „Lohengrin" abgeschlossen hat, sondern ein Freund und Kenner der Nibelungentrilogie. Ich sah ihn während einer unter Sucher stattgehabten Hamburger Aufführung der „Götterdämmerung" eifrig lauschend vom Anfange bis zum Schlusse in einer Parterre-Loge sitzen. Als ich ihn fragte, ob er ein Anhänger der letzten Werke Wagner's sei, erzählte er mir, daß er die Orchesterpartituren der Trilogie selbst besitze und gar oft darin studire. Man mag über den Componisten Suppé denken wie man will, Eins ist sicher, daß es unter den modernen dramatischen Componisten nicht Viele geben wird, deren Werken man so wenig den Wagnerianer anmerkt wie denen Suppé's.

Als ich vom beifallslustigen Publicum, von den historischen oder besser chronologischen Weingelagen Hamburg's, kurz: vom „kalten" Norden wieder in die kühleren Regionen Mitteldeutschland's zurückgekehrt war, regte sich eine heftige Sehnsucht nach der Alster und den gastfreundlichen Bewohnern der alten Hansestadt in mir, und ich kann es nicht über's Herz bringen, dieser im schönsten Sinne des Wortes heiteren Stadt auf all zu lange Zeit ferne zu bleiben.

6.

Rückreise über Wien.

(Carlsbad. — Salzburg. — Mozart. — Linz. — Wien. — Kunstleben. — Hofoper. — Opernцyklen. — Operngäste. — Neue Opern. — Goethe's „Faust" im Burgtheater. — Musiklehrer. — „Philharmoniker." — R. Wagner. — Saint-Saëns. — Brahms. — „Gesellschaft der Musikfreunde." — Berlioz's Requiem. — 9. Symphonie Beethoven's unter Hans Richter. — Ritter v. Köchel. — Ambros, Nottebohm, Pohl. — H. J. Vincent. — Wiener Componisten. — A. Bruckner. — Joh. Strauß. — Tonkünstler-Gräber. — Monumente. — Baden bei Wien. — Beethoven.)

Auf der Rückreise betrat ich den durch Goethe und Beethoven geweihten Carlsbader Boden, dann Salzburg, die landschaft-

lich herliche Stadt, in der uns Mozart geboren ward. Als ich das Zimmer betrat, wo er das Licht der Welt erblickt hatte, empfand ich dieselbe tiefinnerliche Rührung, die sich jedesmal meiner bemächtigt, wenn ich meinen Fuß in Schiller's Wohn- und Sterbezimmer in Weimar setze. Jedes deutsche Herz ist mit diesen beiden populärsten nationalen Künstlern so verwachsen, daß es jeden Deutschen dünken muß, sie seien nur ihm gestorben; Jeder betrachtet sie als sein eigenstes Eigenthum; und wer sollte nicht weinen, wenn er daran erinnert wird, daß ihm ein solcher Schatz für immer geraubt wurde. Die unvergänglichen Werke — sagt man — leben ja fort, wenn auch der Künstler von der Erde scheidet. Das ist kein Trost! Von solchen Menschen will man nicht die Werke allein, man will sie selbst von Angesicht zu Angesicht genießen — und wenn die Gottheit uns wahrhaft beglücken wollte, so müßte sie nur die Weltbeglücker ewig leben lassen. Unablässig von tief wehmütigen Gefühlen bewegt, betrat ich jenes Gartenhäuschen, in welchem unser Mozart einst die „Zauberflöte" geschrieben hat, jenes Mysterium der Menschenliebe, das sich alle Herzen zwingt und dem man bis Wagner's „Parsifal" kein Werk ähnlicher Stimmung ebenbürtig an die Seite stellen konnte.

Ueber Linz, wo ich am Franz-Josefsplatz (Hôtel „Stadt Frankfurt") eine Marmortafel mit Goldinschrift sah: „Zur Erinnerung an L. v. Beethoven's Aufenthalt 1812, 1814, 1815", (ein schöner Act der Pietät der Linzer „Liedertafel") führte mich mein Weg nach der österreichischen Kaiserstadt. In jedem Jahre weile ich einigemale auf ein paar Tage in Wien. Man behauptet durchaus nicht ohne Berechtigung, daß diese weitaus flotteste Stadt in vieler Hinsicht zurückgegangen ist. Mit schwerem Herzen giebt dies sogar der seine Kaiserstadt über Alles liebende Wiener selbst zu. Während Berlin seit dem bedeutungsvollen Jahre 1870 in stetem Aufgange begriffen und eine Millionenstadt geworden ist, erhält sich Wien nur mühsam auf der längst erreichten Million von Einwohnern. Allgemein klagt man daselbst über Geschäftsrückgang. Auch auf die Stellung der Kunst hat derselbe Einfluß ausgeübt. Freilich giebt die Anzahl der Theater nicht den Ausschlag bei Beurtheilung der künstlerischen Leistungsfähigkeit einer Stadt

sonst müßte Berlin mit seinen achtzehn (!) Theatern künstlerisch weit über dem kaum fünf (im Sommer ein) Theater zählenden Wien rangiren. Und wie tief steht doch in dieser Hinsicht jenes unter diesem. Kein Berliner Theater vom Kgl. Schauspielhause bis zum „Alhambratheater" herab kann Einem der Wiener Theater das Wasser reichen. Und qualitativ so gute Institute sind bei einem offenbaren allgemeinen wirtschaftlichen Rückschritte in nur sehr geringer Zahl unterhaltbar. Kein Theater-Institut hat nur annähernd eine Anzahl von Mitgliedern aufzuweisen wie die Wiener Hoftheater, welche nach meiner eigenen oberflächlichen Zählung 852 Mitglieder engagirt haben.

Der Ruhm des Hofburgtheaters ist ein unbestrittener; daß die hervorragendsten Vertreter deutscher Schauspielkunst (mit wenig Ausnahmen) dem Verbande desselben angehören, weiß die Welt. Aber auch die Hofoper, deren von Semper erbautes Prachtgebäude 1869 eröffnet wurde, nachdem man das alte an erhabenen künstlerischen Erinnerungen reiche sogenannte „Kärthnerthortheater" abgerissen hatte, verfügt über einen seltenen Reichthum an berühmten Sängern und vielversprechenden Talenten. Dieses fürstlich ausgestattete Haus hat nur den Fehler, nicht durchwegs akustisch zu sein und einen viel zu großen Zuhörerraum zu haben. Für die große und größte Oper, für das musikalische Drama, für das Ausstattungsballet mag das immerhin kein Fehler sein; für weniger massig gehaltene Musik jedoch, für die Spieloper und für alle jene Werke, welche einen intimeren, heimlicheren Verkehr zwischen Publicum und Scene bedingen, wie z. B. „Fidelio", „Wasserträger" und Aehnliches scheint mir das Haus weit über das Maaß des künstlerisch Zulässigen hinauszugeh'n. Ein Segen für das Institut ist Wilhelm Jahn's echt künstlerische Leitung desselben. Er hat der Bühne die letzten Werke Wagner's einverleibt, er hat den Mozart- und Wagner-Cyklus in's Leben gerufen, er hat alte, classische mit Unrecht vom Repertoire der meisten Bühnen verschwundene Werke von Gluck, Cimarosa, Marschner, Auber (warum nicht auch von Cherubini und Spontini?) zu neuer Wirkung erweckt, er hat moderne Werke verschiedenster Richtung in's Novitäten-Repertoir aufgenommen. Drei hervorragende Dirigenten machen sich für den Geist der Vor-

führungen verantwortlich: Wilhelm Jahn, Hans Richter und Johann Fuchs. Unter den Sängern glänzen Namen wie Amalie Friedrich-Materna (Glanzrollen: Brünnhilde, Ortrud, Isolde, Adriano, Armida, Fidelio ꝛc.), Bertha Ehnn*) (Mignon, Sieglinde, Agathe), Bianca Bianchi (Rosine, Regimentstochter, Sonnambula), Mila Kupfer*) (Elsa, Sulamith, Margarethe in „Mephistopheles" ꝛc.), Rosa Papier (Orpheus, Fides, Amneris), Emil Scaria (Wotan, Marke, König Heinrich, Falstaff, Bertram), Hans Rokitansky (Sarastro, Hagen, Osmin), Johann Beck*) (Rigoletto, Don Juan, Alfonso, Wasserträger) Hermann Winkelmann (Siegfried, Walther Stolzing, Prophet, Tannhäuser), Theodor Reichmann (Hans Heiling, fliegender Holländer, Vampyr, René) u. s. w. Der Wiener Chor, bestehend aus 98, das Orchester, bestehend aus 113 Mitgliedern, sind wegen ihrer über alles Lob erhabenen Leistungen weltberühmt. Die interessantesten Vorführungen waren mir die schon oben erwähnten Cyklen der in chronologischer Reihenfolge zur Darstellung gebrachten Mozart'schen und Wagner'schen Opern. Es ist hier nicht der Platz, auf die Einzelheiten derselben einzugehen. Ich will nur Einiges daraus hervorheben. Der Mozartcyklus erforderte neben der Aufführung der stets gegebenen Opern „Don Juan", „Figaro's Hochzeit" und „Zauberflöte" die Neu-Einstudirung einiger Opern, so der „Entführung aus dem Serail", worin Frau Marie Wilt als Gast die Constanze in großartiger, geradezu sieghafter Weise zur Geltung brachte. Wenn diese gottbegnadete Künstlerin den Mund zum Singen öffnet, so ist ihre fast lächerlich wirkende unpoëtische und schwerfällige Figur augenblicks vergessen und man giebt sich rückhaltslos dem Zauber ihres technisch wie seelisch phänomenalen Gesanges hin. So ergieng es mir bei jeder Rolle dieser großen Sängerin. Desgleichen mußten der farblose „Titus" und der weit interessantere „Idomeneo" (siehe das mächtige Finale des 2. Actes), wie „Cosi fan tutte" (mit Pauline Lucca) für den Cyklus neu studirt werden. Auch der „Schauspieldirector" (ein kleiner Schwank mit Mozart'schen Musikstücken, in welchem Mozart selbst und Schicka-

---

*) In jüngster Zeit vom Hofoperntheater abgegangen.

neder als handelnde Personen eingeführt sind) und Mozart's Schwanengesang, das Requiem, waren dem Cyklus einverleibt, welchen eine Reihe lebender Bilder aus dem Leben des großen Meisters beschloß.

Die gelungenste Aufführung war die des „Don Juan", in welcher drei der gefeiertsten Sängerinnen der Jetztzeit mitwirkten, nämlich die Materna (Elvira) Wilt (Anna) und Lucca (Zerline), gewiß ein erlesenes Trifolium. Das Renommée der genialen Lucca konnte mich aber nicht übersehen lassen, daß die berühmte „Carmen" und „Frau Fluth" eine herzlich matte Zerline war; — zu dieser Rolle fehlt der Lucca sehr viel; ich war oft von talentirten Anfängerinnen darin mehr befriedigt worden. Man kann auch von einer Lucca nicht verlangen, daß sie die Valentine, Zerline, Carmen und Elsa (mit welcher sie einmal in Wien verunglückte) gleich bedeutend wiedergebe; glaubt sie es aber zu können — wie es scheint — so ist das eine Selbstüberschätzung, mindestens aber ein grober Irrtum. — In der „Zauberflöte" hat es mich nur gestört, daß man bezüglich des Decorativen, welches herlich und mit localer Treue behandelt ist, entschieden „zu viel des Guten" bietet. Auf solchen Aufwand war Mozart's Musik nicht gefaßt, als sie einst im Josefstädter Theater das Licht der Welt erblickte.

Im Allgemeinen bin ich kein Freund dieser Mode gewordenen Opern-Cyklen, da der Hauptzweck derselben meist kein idealer, sondern ein rein materieller ist, indem das Publicum theils aus Affectation, theils aus Protzerei (wenigstens in Wien) sich auf einen ganzen Cyklus abonniren zu müssen glaubt, was zum guten Tone gehört, wobei die Intendanz die besten Geschäfte macht. Ich habe mich nicht einen Augenblick der schönen Täuschung hingeben können, daß hier Mozart — der noch so unverstandene große Meister — geehrt, sondern nur deutlich wahrgenommen, daß er ausgenützt wird. Außerdem mutet es fast wie eine Beleidigung gegen einen solcher Art gefeierten Tondichter an, wenn man gewissen einzelnen Werken allein die Zugkraft nicht zutraut, die sie erst durch die piquante Idee einer historischen Zusammenstellung gewinnen sollen. Sind jene Werke wirklich von unvergänglichem — möglicherweise bisher verkanntem — Werte, so

erzwinge man bei'm Publicum durch deren wiederholte, wenn auch nicht einträgliche, Vorführung ihre Anerkennung, wie sie bedeutenden Kunstwerken gebührt; das kann ein Institut, wie es das Wiener Hofoperntheater ist, schon risquiren. Oder sind jene Werke minderer Art, also des Tondichters nicht ganz würdig, oder durch ihr etwaiges Veraltetsein für das moderne Publicum nicht mehr recht genießbar, so lasse man sie lieber unaufgeführt und überlasse deren Kenntnißnahme dem Kunsthistoriker, wobei dem Tondichter der größte Gefallen erwiesen wird. Sind die Werke aber durchaus großartig angelegt und der Vertiefung in sie bedürftig, wie z. B. die zehn dem Repertoir des Wiener Hofopferntheaters angehörigen musikalischen Dramen Rich. Wagner's, so sind die Bedenken gegen eine cyklische Aufführung derselben noch größer; erstens wird das gesammte Theaterpersonal (vor Allem die Sänger) erschöpft, und zu dem Wachsen der Anforderungen an dasselbe, wie es sich aus der chronologischen Ordnung bei Wagner von selbst ergiebt, steht seine abnehmende Leistungsfähigkeit im umgekehrten Verhältnisse, zumal fast jedes einzelne Werk des Bayreuther Meisters den ganzen Theaterapparat in Anspruch nimmt. Aber auch das Publicum ermüdet bei jedem dieser alle Fasern in Anspruch nehmenden Riesenwerke immer mehr, so daß es die größten und schwierigsten Werke, welche erst in der zweiten Hälfte des Cyklus gebracht werden, schon im Zustande alterirter Aufnahmsfähigkeit und theilweise sogar völliger Ermattung genießen oder vielmehr über sich ergehen lassen muß, was weder den Werken noch dem durch ein und denselben musikalischen Styl wochenlang gepeinigten Publicum selbst zum Vortheile gereichen kann. So wenig als man täglich eine andere Großstadt besichtigt oder einen Bergriesen besteigt, oder ein Jubiläum feiert, ebenso wenig kann man vernünftigerweise und mit ersprießlichem Erfolge Tag für Tag ein Wagner'sches Werk anhören. Es ist auch ein Misbrauch derselben, denn der Genuß eines wahrhaft großen Kunstwerkes soll stets ein Ereigniß sein und kein tägliches Abendbrot. Ich gebe zu, daß die Idee der cyklischen Wiedergabe der Werke eines Operncomponisten auch ihre guten Seiten hat (z. B. das Erkennen des Entwickelungsganges des betreffenden Meisters), aber jedenfalls stehen

diese in keinem Verhältnisse zu den Schattenseiten derselben. Gleichviel, auch ich machte einen Wagner-Cyklus, zum ersten- und letztenmale, mit. Soll ich mich angesichts der bewunderungswürdigen Leistung, welche die Hofoper in der Vorführung aller Wagner'schen Dramen vom „Rienzi“ bis zur „Götterdämmerung“ bot, von Neuem über die oft und ernst genug von der aus Überzeugung urtheilenden Anhängerschaft Wagner's verurtheilten sinn- und maaßlosen „Striche“ äußern, welche insbesondere den sonst so verdienstvoll gebrachten „Tristan“ und auch die „Meistersinger“ arg entstellen, welche im „Siegfried“ sich vollends über die erschütternde Wanderer-Erda-Scene, in der „Götterdämmerung“ aber gar über drei ganze Scenen (Nornen, Brünnhilde-Waltraute, Hagen-Alberich) erstrecken? — Nein! Ich nehme diesen grausamen Vorgang dem Wiener Institute bis auf Weniges gar nicht sonderlich übel, denn diese letzten Werke sind ja gar nicht für ein Allerweltstheater geschrieben, in dem Mode, Genußsucht und Judenthum die fast allein ausschlaggebenden Momente für die Unternehmungen der so in idealer künstlerischer Entfaltung gehemmten Direction bilden. Zumal der „Ring des Nibelungen“ ist für Bayreuth geschrieben, und dort allein gehört er hin wie in noch erhöhtem Maße der hoffentlich nie die Grenzen des „Festspielhauses“ überschreitende „Parsifal.“ Das aber, was wir in Wien von Wagner zu hören bekommen, wird uns anderswo kaum besser geboten werden (außer in München und Dresden), denn hier gerade wirkt eine Schaar eminenter Wagner-Interpreten wie die Materna, Kupfer, Scaria, Winkelmann, Reichmann und — last not least — Hans Richter. Auf die einzelnen Leistungen kann ich mich hier unmöglich einlassen; ich erwähne nur noch, daß auch auswärtige bedeutende Künstler dem Cyklus ihre Kräfte liehen, so Albert Niemann, dessen Rienzi und Siegmund großartige Leistungen waren, denen die bedenkliche Abnahme des ziemlich ungeschulten Stimmmaterials kaum etwas anhaben konnte ferner Marianne Brandt als geniale Ortrud und Brünnhilde (im „Siegfried“), Heinrich Vogl als unübertrefflicher Loge und Tristan und Rosa Sucher als hinreißende Sieglinde und poësievolle Elisabeth.

An Novitäten hörte ich in Wien Gounod's „Tribut von

Zamora", ein mit orientalisirendem Flitter zusammengeleimtes Werk, welches bei dem fast gänzlichen Erfindungsmangel ein trauriges Bild von dem Rückgange des gefeierten Componisten der in Melodieenfülle schwelgenden „Margarethe" giebt. Nur durch die Glanzleistung der Lucca als Hermosa konnte diese langweilige Oper eine Anzahl gut besuchter Aufführungen erzielen. Wie erfrischend wirkte dagegen Delibe's geistreiches, erfindungsvolles und piquantes Werk „Der König hat's gesagt", dem in Wien eine mustergültige Wiedergabe zu Theil wird. Boito's extravagantes Werk „Mephistopheles" ist so prickelnd instrumentirt und so wunderbar schön und verschwenderisch inscenirt, daß mir Alles daran gefallen mußte bis auf die Musik, die mit Wagnerismen coquettirt und sich dabei doch echt wälsch giebt und welcher außerdem jedwede Erfindung gänzlich mangelt. Wie stolz und selbstbewußt hebt sich dagegen Verdi's melodieenreiche „Aida" ab, die eine Noblesse der Factur aufweist, wie wir sie nicht nur in keinem Verdi'schen, sondern überhaupt in keinem italienischen Werke der Neuzeit vorfinden. Dazu kommt eine temperamentvolle Behandlung der echt dramatischen Situationen, eine seltene Plastik und Klarheit der Gestaltung und eine äußerst vornehme, einfache und doch klangvolle Instrumentation. Von Wagner — wie man dies oft dem Werke imputirt — ist darin eben so wenig vorhanden wie in Goldmark's interessanter „Königin von Saba". Freilich merkt man aus beiden Werken ein sorgfältiges Studium Wagner'scher Partituren, mehr aber keineswegs. Letzteres Werk hat in Wien und an einigen großen Bühnen Deutschland's viel „gemacht". Setzen wir uns über die innerlich gewaltsam, äußerlich jedoch nicht ungeschickt herbeigeführten effectvollen Situationen hinweg, welche Mosenthal seinem Texte einverleibt hat, so müssen wir uns in Folge so manchen Vorzuges des Werkes dazu verstehen, den exquisit hebräischen Charakter desselben zu verwinden und die großen musikalischen Schönheiten darin anzuerkennen. Die Liebesscene im 2. Act halte ich für das Gelungenste und auch Wirkungsvollste der Oper.

Gounod's „Philemon und Baucis", Rubinstein's „Nero", Grammann's „Andreasfest" und andere in Wien gebrachte Novitäten habe ich nicht gehört, wohl aber wohnte ich einer auf drei

Abende vertheilten Aufführung des ersten und zweiten Theiles von Goethe's „Faust" im Burgtheater bei, welche in Adolf Wilbrandt's geistvoller Bearbeitung statt hatte. An schauspielerischen Leistungen selbstverständlich, aber auch an Stimmung übertraf dieselbe noch die äußerst packende von mir in Weimar mitgemachte Aufführung in der Devrient'schen Einrichtung. Devrient hielt in der Überzeugung von der weit größeren Wirksamkeit des Drama's und besserer Erzielung der „Einheit des Ortes und der Zeit" die alte Mysterienbühne fest, welche besonders den Grethchen-Scenen des ersten Theiles ein einheitliches, stimmungsvolles Gepräge gab. Dazu kam dort noch Eduard Lassen's hochinteressante Musik, welche mir nur im ersten Theile zu viel das „große Wort führt" und dadurch in bester Absicht und mit den geistreichsten Einfällen oft störend eingreift, während sie im zweiten Theile zum unentbehrlichen Bindemittel zwischen dem dramatisch Darstellbaren und dem ahnungsvoll Übersinnlichen wird. Wenn trotz Alledem die ungemein prunklose, einfache Wiener Darstellung mehr wirkt, so mag dies doch vorwiegend in dem edlen Style der Vorführung selbst gelegen sein, der geradezu classisch zu nennen ist. So angenehm mich in der Wiener Darstellung bei dem trotz aller Poësie doch realistischen ersten Theile des „Faust" das von außen unbeeinflußte dichterische Wort berührte, welches in der Schwesterkunst Musik keine störende Macht wie in Weimar erblicken durfte, so sehr sehnte ich mich bei'm zweiten Theile nach Musik, welche manche der metaphysischen Vorgänge dem Sinnlichen entrückt hätte, während diese so, nur von leiblichen Menschen leiblich dargestellt, plump erscheinen mußten, also gerade die gegentheilige Wirkung von dem Eindrucke machten, den die bloße Lectüre zurückläßt, welche der Phantasie des Lesers freien Spielraum läßt; dies gielt speciell von den Helena-Scenen, von der Scene der vier Weiber, der Lemuren und ganz besonders von der abschließenden Himmels-Scene, welche in ihrer nüchternen weltlichen Darstellung, ohne die hier geradezu unentbehrliche Sphären-Musik die von Goethe so überaus erhaben empfundene Schlußwirkung gänzlich abschwächt. Dies sind die Gedanken, welche sich mir als Musiker unwillkürlich bei der „Faust"-Aufführung in Wien aufdrängten. —

Das Gemisch aus verschiedenen Racen und Stämmen, die

Verbindung deutschen Empfindens mit magyarischer Leidenschaft und slavischem Melodieensinne hat den Oesterreicher und speciell den Wiener von jeher für Musik besonders beanlagt. Ein großer Theil unserer deutschen Tonheroën stammt aus Oesterreich und hat Wien zu seinem Aufenthalte gewählt, so Haydn, Mozart, Schubert, Liszt u. s. w., und ausländische große Tonmeister haben sich in Wien niedergelassen, um dort Anregung zu schöpfen, die wohl nicht bald wo reichlicher fließt; so z. B. Beethoven, Weber, Nicolai, Brahms u. A. Wien ist hingegen ein gefährlicher Boden für Kunstjünger. Schwankende Charaktere, wie wir sie nur allzuhäufig gerade unter Musikern vorfinden, sind häufig dem leichtlebigen Wesen der österreichischen Metropole zum Opfer gefallen oder konnten nie zu einem ihres Talentes würdigen technischen Können gelangen. In Wien verbummelt man sich in der That leichter als irgendwo, und man kann auch nirgends so viel verkommene Talente zählen. Ich halte es daher für das Beste zum Gedeihen eines der Leichtlebigkeit zuneigenden Wiener Talentes, wenn es in den Studienjahren seinen Aufenthalt nach dem arbeitsamen, ruhiger gearteten Mitteldeutschland, z. B. nach Leipzig, verlegt, um schließlich mit dem ganzen technischen Apparat seiner Kunst ausgerüstet in reiferem Alter und mit dem Ernste einer der beständigen Arbeit zuneigenden Schaffensfreudigkeit in seine Heimat zurückkehrt, um dort mannigfache Anregung zu finden. So gedeihen die besten Früchte, denn Talente hat Oesterreich in allen Kunstgebieten weit mehr aufzuweisen als Deutschland, welches meistens durch eisernen Fleiß die künstlerischen Anlagen zu ersetzen gezwungen ist.

Daß in Wien viel, ja sehr viel musicirt wird, weiß die Welt.

„Hier seindt vil Singer, Saitenspiel,
Allerley Gsellschaft, Freuden viel.
Mehr Musikos und Instrument
Findt man gewiß an keinem End"

heißt es in Schulmeister Wolfgang Schmelzel's gereimter Beschreibung Wien's, einem 1548 verfaßten Lobgedichte auf diese Stadt.*) — Besonders wird Clavier gespielt und auch gesungen.

---

*) In Hormayr's „Geschichte Wien's", X, 233 flg.

Und trotzdem sind viele der wie Pilze aus dem Boden der Weltstadt aufschießenden Clavier- und Gesangslehrer brotlos. Zu den Capacitäten unter denselben zählt man die Claviermeister Julius Epstein (den mustergültigen Mozart-Spieler), Anton Door, Eduard Schütt (auch hochbegabten Componisten), Joseph Labor (den bedeutenden blinden hannover'schen Hofpianisten und Orgelspieler, welcher mit einem Riesengedächtnisse begabt ist und auch einige interessante Kammermusikwerke componirt hat) u. s. w., und die Gesangslehrer Gänsbacher (Opernschule), Ruff, Weiß, Reß, Hintersteiner, Louise Dustmann (die einst gefeierte Sängerin), Frau Professor Caroline Pruckner u. s. w. Wien liefert Jahr für Jahr eine erkleckliche Anzahl von Bühnensängern und von jugendlichem Concertanten-Nachwuchs. Alle Chor- und Orchester-Concerte finden in dem prachtvollen großen „Musikvereinssaale" statt, welcher sich im Gebäude der „Gesellschaft der Musikfreunde befindet, wo auch das berühmte Conservatorium der Musik untergebracht ist. Die kleineren Productionen (Kammermusik und Solisten-Concerte) finden theils im „kleinen Musikvereinssaal" oder in Bösendorfer's (des bekannten Pianofortefabrikanten) Saal, mitunter auch im „Salon Ehrbar" (auch eines namhaften Clavierfabrikanten) statt. Man müßte gute Nerven, vor Allem aber die Kunst des berühmten Zauberers Philadelphia haben, welche darin bestand, an mehreren Orten zugleich gegenwärtig sein zu können, wenn man alle in Wien stattfindenden Concerte besuchen wollte. Eigenthümlich ist es aber doch, daß eine Millionenstadt wie Wien nur einen kleinen Bruchtheil jener Anzahl von Orchester-Concerten jährlich zu Stande bringt, welche das kaum ein Achtel der Einwohnerzahl von Wien aufweisende Leipzig veranstaltet. Wien besitzt in den sogenannten „Philharmonischen Concerten" (unter Hans Richter's Leitung) den Glanzpunkt seines musikalischen Lebens. Deren finden aber in jeder Saison nur zehn statt. Das philharmonische Orchester hat einen berauschenden Klang. Ich höre von demselben am liebsten moderne Musik, welche vollendeter wohl nirgends gespielt wird, besonders wenn es sich Dirigenten wie Richter, Saint-Saëns, Richard Wagner anvertraut. In den „philharmonischen Concerten" selbst ist jede fremde Leitung absolut ausgeschlossen;

es dirigirt stets Richter; kein Componist hat das Recht, sein in das Programm dieser Concerte aufgenommenes Werk selbst zu leiten, wie es in den Leipziger „Gewandhausconcerten" Sitte ist; und dies hat auch sein Gutes. Es hat sich oft erwiesen, daß sogar große Tondichter nicht nur im Allgemeinen, sondern auch sogar in Bezug auf ihre eigenen Werke schlechte Dirigenten waren, so z. B. Rob. Schumann, L. v. Beethoven, und in neuester Zeit Joh. Brahms. Es war also nur zum Besten des Werkes, wenn z. B. Hans Richter und nicht Brahms selbst seine C-moll-Symphonie dirigirte. Ich habe einmal Brahms seine dritte Symphonie (F-dur) mit einem der besten Orchester (der Meininger Hofcapelle) schädigen seh'n, und dies in Gegenwart des großen Dirigenten Hans von Bülow, der im Parquet zuhörte. Wäre doch Dieser an's Pult getreten; der Genuß würde ein reinerer gewesen sein! Verschiedenartige Erfahrungen mögen die „Philharmoniker" zu der strengen Observanz jener Einführung veranlaßt haben. Nicht in den „philharmonischen Concerten" selbst also, sondern in anderen Concerten, in welchen das philharmonische Orchester mitwirkte, habe ich R. Wagner und Saint-Saëns ihre eigenen Werke dirigiren gesehen, Ersteren im Jahre 1875 Bruchstücke aus dem damals noch nicht aufgeführten „Ring des Nibelungen" und seinen mächtigen „Kaisermarsch", Letzteren 1879 Fragmente aus seiner Oper „Samson und Dalila". Was hatte Wagner diesem einzig dastehenden Orchester noch Alles zu sagen! Ich war bei den Proben zugegen und hörte wenig zusammenhängende Musik, denn ein stetes „Abklopfen", Erklären, Corrigiren, Vorsingen ließ Denjenigen zu keinem künstlerischen Genusse kommen, der sich in diesen Proben ein glattes Herabspielen Wagner'scher Musik erwartet hatte. Ich meinestheils fand hier mehr Anregung beim „Abklopfen" als beim Spielen. Am Vormittage desselben Tages, an dem Wagner Abends vor einer begeisterten Zuhörerschaar seine Nibelungenfragmente dirigirte, leitete Brahms in einem vom nüchternen Tageslichte beschienenen Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" sein „Deutsches Requiem". Das waren zwei bedeutungsvolle Gegensätze. Morgens Brahms, Abends Wagner in persona und in Gesellschaft ihrer größten Werke zu genießen

ist nicht nur eine respectable Zuhörerleistung, sondern ein gar seltsames Erlebniß, das übrigens kaum außer Wien vorkommen konnte.

In einem Concerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" wurde mir auch die Gelegenheit geboten, das in Folge der exorbitanten Anforderungen an Chor und Orchester nur in wenig Städten und in großen Zwischenräumen zur Aufführung gelangende Requiem von Hektor Berlioz zu hören. Dieser geniale Musiker, dieser bedeutende Kämpfer für Beethoven in Frankreich, dieser maaßgebende Kenner und Wecker der geheimsten im Orchester schlummernden Kräfte und Wunder, dieser überschwängliche musikalische Dichter, dessen wahrhaft ideales Streben zu seiner tiefsten Kränkung von seinem eigenen Volke verkannt, ja sogar verhöhnt und erst 1870 in eigennütziger Weise nach seinem Tode als französisches Gegenstück zu dem Streben des als Deutschen gehaßten Wagner prahlerisch proclamirt wurde, hat in diesem Requiem seinen ganzen künstlerischen Charakter niedergelegt. Dieser besteht aus den oben erwähnten Vorzügen und aus traurigem Mangel an jedweder Erfindung. Das Werk machte mir mit Ausnahme weniger Stellen, die durch die Erhabenheit der in ihnen zum Ausdrucke gelangenden Empfindung nachhaltig auf mich wirkten, den peinlichen Eindruck, den ich angesichts eines Stummen fühle, welcher im heißen Drange leidenschaftlichster Empfindung sein glühendes Mittheilungsbedürfniß gewaltsam unterdrücken muß, da ihm das einzig befreiende Ausdrucksmittel, die Sprache, mangelt. Die Leistung des Chores und der fünf Orchester, welche Berlioz in diesem Werke beansprucht*), war unter Hofcapellmeister Wilhelm Gericke eine ausgezeichnete. Das Zusammenklingen aller Orchester im „Tuba mirum" erzielt die von Berlioz vorgedachte Wirkung der Versinnlichung des „jüngsten Gerichtes" in großartiger Weise. Und doch — mag man mich Philister schelten oder nicht — ist mir das „Tuba mirum" im Mozart'schen Requiem trotz der naiven Darstellung der Idee mit einer harmlosen, melodisch behandelten Posaune viel, viel lieber. Man braucht nicht conservativ zu sein, wenn man das göttliche

---

*) Ein vollständiges und vier in den vier Weltrichtungen aufgestellte Blechorchester mit je einem Paar Pauken.

Ebenmaaß von Erfindung, Form und Geist der krampfhaften Anstrengung aller seelischen Kräfte vorzieht, deren Wirkung augenblicklich wohl eine betäubende, nie aber eine stark anhaltende sein kann.

So haben mich noch viele in Berlioz's Requiem enthaltene Instrumentaleffekte nur durch Reflexion die damit intentionirte poëtische Wirkung erraten lassen; z. B. die doch stark gesuchte Vereinigung der Flöte mit der Baßtuba in längerem Zwiegespräche, die fast störende Anwendung der Becken in leisen Schlägen zur Versinnlichung überirdischen Lichtglanzes u. s. w.

Letzterer von Berlioz maaßlos ausgenützter Effect leitet mich — eigenthümlich genug — auf den letzten Satz von Beethoven's neunter Symphonie über, wo er viel edler im B-dur-Satze ($^6/_8$) angewendet ist. Es war eine überwältigende Aufführung dieses Riesenwerkes, welche ich unter Hans Richter's geistvoller Leitung 1883 in Wien erlebte. Richter dirigirte das ganze Werk auswendig und vollständig in dem von R. Wagner so überzeugend dargelegten Sinne. Das hat sich der alte kaiserliche Rat Ludwig Ritter von Köchel, der eifrige und hochverdienstvolle Kenner Mozart's und Verfasser des thematischen Verzeichnisses der Werke Mozart's und eines großen Werkes über J. J. Fux, nicht gedacht, daß die Beethoven'sche Chorsymphonie, diese größte Offenbarung des unsterblichen Meisters, in so kurzer Zeit Gemeingut der musikalischen Welt werden sollte, als er mir einige Jahre vor seinen Tode gelegentlich eines Besuches, welchen ich bei ihm als begeisterter junger Mozartianer machte, versicherte, daß Beethoven bis zum Jahre 1805 Herliches geschaffen, dann aber auf Abwege geraten sei und gar in der neunten Symphonie etwas ihm (Köchel) ganz Unverständliches und über die Grenzen der Schönheit Hinausgehendes geschaffen habe. Der liebenswürdige alte Herr, dessen Auffassungsgrenze eben Mozart's Tod bildete, schrieb mir folgenden Satz in mein Künstleralbum, der seine ganze Denkungsweise charakterisirt:

> „Dem Schönen in der Kunst ist eine unsichtbare Grenzlinie gezogen: der echte Künstler empfindet sie und wird es vermeiden, darüber hinauszugehen."

Wie würde wohl Köchel über Berlioz's Requiem gedacht haben?!

Da ich soeben von einem unserer verdienstvollsten Musikhistoriker sprach, muß ich noch einiger bedeutender Collegen desselben gedenken, welche einst in Wien ihren Wohnsitz aufschlugen. Es sind drei bekannte Namen: Ambros, Nottebohm und C. F. Pohl. Nur der Letztgenannte lebt noch. Wie sich Köchel als Mozart-Monograph hervorgethan hat, so verlegte sich Nottebohm (nebenbei ein vorzüglicher Contrapunctist und Compositionslehrer) auf Beethoven*) und Pohl auf Haydn, durch dessen ausführliche Lebensbeschreibung Letzterer eine fühlbare Lücke in der Musikliteratur endlich ausgefüllt hat. Pohl wirkt noch rüstig als Custos der wertvollen musikalischen Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde", welche auch viele Originalmanuscripte (u. A. Schubert's C-dur-Symphonie) enthält, während wir Nottebohm vor ungefähr zwei Jahren in Graz zur ewigen Ruhe geleiteten. Ein Zug rührender Dankbarkeit und Anhänglichkeit war es, daß Joh. Brahms, dessen treuer Freund und musikalischer Ratgeber Nottebohm viele Jahre hindurch gewesen war, eigens zum Begräbnisse desselben nach Graz reiste. — Grausam entriß uns vor mehreren Jahren der Tod den geistvollen Ambros. In ihm besaßen wir doch den bedeutendsten und weitblickendsten Musikhistoriker der Neuzeit. Mitten in der Ausführung seiner monumentalen Musikgeschichte starb er. Wenn man bedenkt, daß dieser Mann einen großen Theil des Tages im Amte zubringen mußte, daß er als von Hause aus unbemittelter Mann eine große Familie zu ernähren hatte und dabei eine so gründliche und groß angelegte Arbeit zu schaffen im Stande war, so kann man ihm unmöglich die Bewunderung versagen. Dabei componirte Ambros fleißig, hielt Vorträge über Geschichte der bildenden Kunst und las alles Belletristische, was nur irgend des Lesens wert war. Auch war er ein trefflicher Pianist. In letzterer Eigenschaft trat er vor vielen Jahren in einem Leipziger „Gewandhausconcerte" auf, wo er J. S. Bach's Concert für drei Claviere mit Liszt und Mortier de Fontaine spielte. Und welche umfassende allgemeine Bildung besaß dieser Mann! Dieselbe er-

---

*) Unter Anderem hat Nottebohm auch Beethoven's Skizzen aus dem Jahre 1803 herausgegeben.

streckte sich auf alle Wissenszweige, besonders auf die historischen, wozu ihm sein geradezu phänomenales Gedächtniß sehr zu Statten kam. Einer seiner Jugendfreunde erzählte mir, daß Ambros im Stande gewesen sei, zwei große, eng gedruckte Seiten eines ihm unbekannten Buches, welche man ihm einmal langsam vorgelesen habe, ohne jedweden Fehler wörtlich auswendig herzusagen. Dazu kam aber, daß Ambros das einmal in sich Aufgenommene nicht rasch wieder vergaß, wie dies sonst bei Menschen mit großem Gedächtnisse vorzukommen pflegt, sondern einen Riesenvorrat von Namen, Zahlen und Thatsachen im Gehirne aufgespeichert hatte, mit dem er ungemein flink umzuspringen verstand. So allein ist es erklärlich, daß Ambros in verhältnißmäßig kurzer Zeit den schwierigsten — weil noch großentheils unbearbeiteten — Theil der Musikgeschichte in vier starken Bänden*) der Oeffentlichkeit übergab. Im October 1875 ließ er mir den Beginn des vierten Bandes aus dem Manuscripte lesen (über Palestrina) und äußerte gegen mich die heiße Sehnsucht, sein Lebenswerk vollenden zu können. Dies berührte mich eigenthümlich von dem keineswegs alten oder kränklichen Manne. Er muß aber doch den Keim des Todes in sich gefühlt haben, denn kurze Zeit darauf (Juni 1876) starb er wirklich, und das Werk, in welchem der geistvolle Kritiker als Anhänger der neuesten „Richtung" bei Behandlung der nach-palestrinensischen, classischen und modernen Zeit seine klaren, vielseitigen Anschauungen hätte niederlegen können, blieb — unvollendet. Über moderne Musik sind von ihm nur unzusammenhängende Aufsätze („Bunte Blätter" **) 2c.) erschienen, bei deren Lectüre man nur noch mehr bedauern muß, daß Ambro's Musikgeschichte ein Torso geblieben ist.

In Wien machte ich auch die Bekanntschaft H. J. Vincent's, der eine äußerst praktische und geistreich ersonnene aus dem innersten Wesen des Tonsystems hervorgehende neue Notenschrift erfand. Es ist hier nicht der Ort, mich darauf näher einzulassen. Vincent hat seine Ideeen in einem Buche „Die Einheit in der Tonwelt" **) niedergelegt. Er sprach stundenlang mit mir über

---

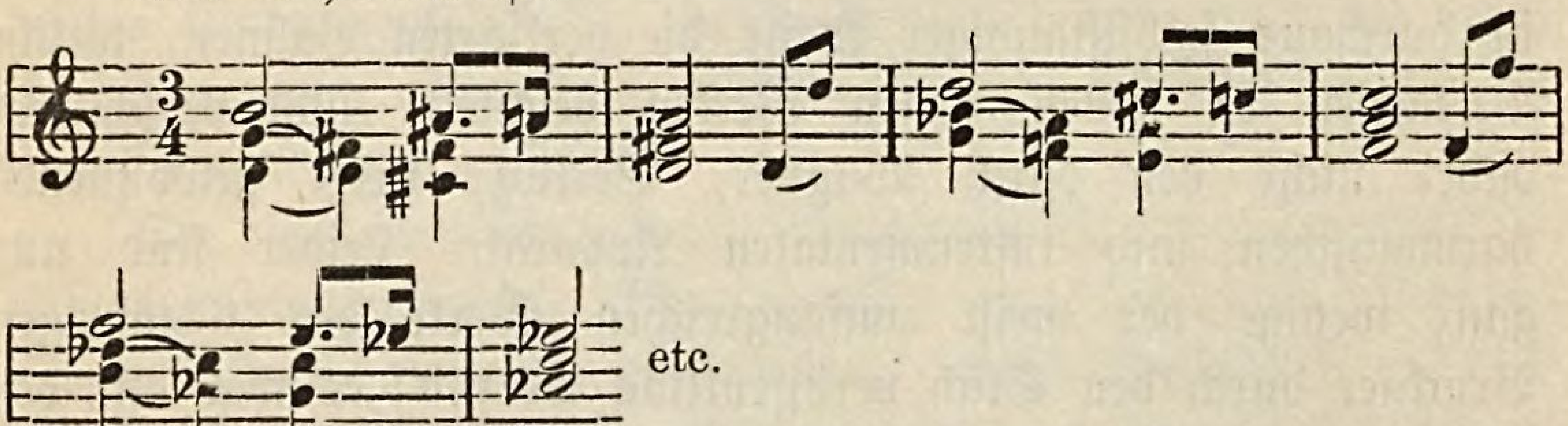
*) Breslau (Leipzig), Leuckart-Sander.

**) Leipzig, Heinrich Matthes.

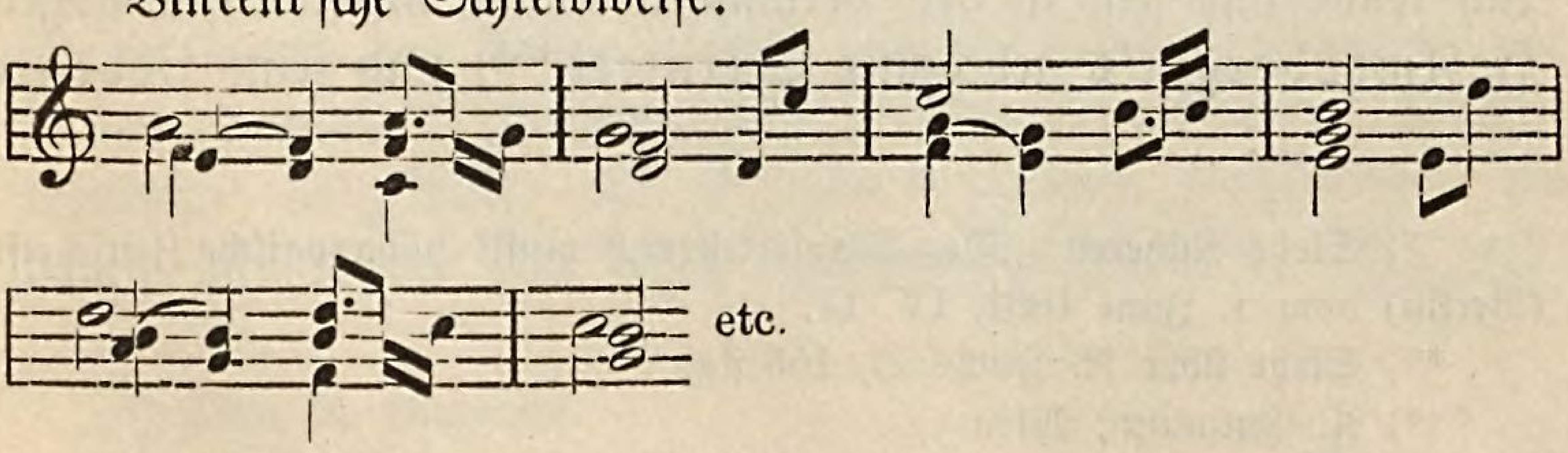
dieselben; sie waren bereits zu einem kleinen System gediehen. Er beklagte sich bitter, daß er bei Musikern (Componisten, Dirigenten und Virtuosen) gar keinen Anklang mit seinen Vorschlägen gefunden habe. Ja, das ist begreiflich. Für uns wäre ein neues auf andere Principien basirtes — wenn auch noch so einfaches — Notenschreibesystem höchst unbequem. Es würde uns vielleicht dann das Notenlesen nicht leichter fallen als allenfalls das Wortelesen, wenn man plötzlich einführen würde, daß das Schriftzeichen a wie g, das Zeichen i wie m u. s. w. gesprochen werden müßte. Und erst unsere colossale gestochene Musikliteratur, deren Ausgaben alle mit einenmale unbrauchbar wären und nach neuem System gestochen werden müßten! Für Anfänger allerdings, welche noch gar nicht Noten lesen können, wäre das Vincent'sche System viel plausibler und auch leichter zu lernen. Unter allen Versuchen zur Vereinfachung der Notenschrift, welche heutzutage in beträchtlicher Anzahl angesichts der stets wachsenden Complication der Musikstücke angestellt wurden, halte ich Vincent's Idee für die beste. Leider aber — glaube ich — wird sie trotzdem keine Zukunft haben.

Es dürfte nicht uninteressant sein, eine Probe der Vincent'schen Schrift kennen zu lernen. Dazu diene eine Stelle aus dem Pilgerchore in R. Wagner's „Tannhäuser“:

Alte Schreibweise:



Vincent'sche Schreibweise:



Hier fehlt jede Vorzeichnung, jedes Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen (#, b), jeder Schlüssel! Sollte darin nicht eine große Vereinfachung für die Lectüre unserer modulationsreichen modernen Tonwerke zu finden sein?*)

Von den in Wien lebenden Componisten verdienen vor Allen genannt zu werden: Johannes Brahms, Carl Goldmark, Anton Bruckner, Richard Heuberger, Robert Fuchs, Hermann Grädener, Hugo Reinhold, Eduard Schütt, Max Josef Beer, Ignaz Brüll, Julius Zellner, J. Fischer, Rudolf Weinwurm, J. P. Gotthardt, S. Bachrich, E. v. Mandyczewsky, Ed. Horn u. v. A. Unter den hier angeführten befinden sich allein fünf Operncomponisten! — Die Namen Brahms, Goldmark, Brüll, Fuchs**) bedürfen keines Commentars mehr; wohl aber verdienen unter den oben Genannten besonders zwei den verschiedensten Richtungen angehörende Künstler in's Auge gefaßt zu werden, da ihre Werke noch lange nicht durchgedrungen sind, obwohl der Eine von ihnen ein alter Mann geworden, und von dem Anderen — weit jüngeren — bereits viel veröffentlicht ist: Anton Bruckner und Richard Heuberger. Ueber Letzteren enthält dieses Buch ein eigenes Capitel. Während sich Heuberger in der durch Schubert, Schumann und Brahms vorgezeichneten Richtung bewegt, wandelt Bruckner — nebenbei ein hochbedeutender Orgelspieler — in durchaus selbstständiger Weise die verklärten Bahnen, welche Beethoven in seinen letzten Werken beschritt, und verschmäht dabei nicht den durch Wagner, Berlioz, Liszt gewonnenen harmonischen und instrumentalen Apparat. Leider sind nur ganz wenige der meist umfangreichen Werke des 62jährigen Bruckner durch den Stich veröffentlicht worden; es war mir daher nicht möglich, erschöpfende Einsicht in dieselben zu nehmen. Ich kenne nur sein in den berühmten Kammermusikaufführungen Hellmesberger's gebrachtes Quintett***) und seine siebente

---

*) Siehe Näheres: „Der Clavierlehrer," musik-pädagogische Zeitschrift (Berlin) vom 1. Juni 1881, IV, 11.

**) Siehe über R. Fuchs S. 155 flg.

***) A. Gutmann, Wien.

Symphonie (Bruckner hat acht Symphonieen geschrieben). Ersteres errang in Wien einen durchschlagenden Erfolg, wie ihn schon lange kein Werk dieser Gattung mehr davongetragen hatte. Es schließt sich an die Art der letzten Beethoven'schen Quartette an, ohne jedoch dieselben nur entfernt zu erreichen, wie Viele allzu eifrig behaupteten. Dazu fehlt vor Allem die zwingende Logik in dem Bruckner'schen Werke. Das Adagio (Ges-dur) ist der ergreifendste Satz. In den anderen Sätzen überschreitet oft die Arbeit das Gebiet der Kammermusik, zumal im ersten Satze, wo ganz orchestral gedachte Partieen vorkommen (s. z. B. Partitur, S. 7), die den kraftvollen Symphoniker verraten. Ganz originell präsentirt sich das Scherzo in D mit dem melodisch reizenden Trio in — Es (!), den gefährlichen Modulationen und der streng durchgeführten, sich aufwärts bewegenden Baßscalenfigur in der zweiten Bratsche und im Violoncell, wie auch der letzte Satz, der mir nur zu viel modulatorische Sequenzen bringt. Die kunstvolle Durchführung eines in Octaven schreitenden kurzen Motivs fällt als sonderbarer aber äußerst gelungener Einfall auf. Der Schluß des Finale ist von brillanter Wirkung und spornt auch jene Zuhörer zum Beifalle an, welche manchen scheinbaren Verworrenheiten und künstlerischen Geheimnissen dieses interessanten Werkes nicht solchen Geschmack abgewinnen können, wie vorurtheilslos hörende und weiter blickende Kunstkenner. Die raffinirten Instrumentaleffekte, welche Bruckner dem einfachen Fünfstreichercomplex abgewinnt, müssen übrigens bei Allen ausnahmslos Bewunderung erregen.

Die oben erwähnte siebente Symphonie überträgt die modernen Errungenschaften in die althergebrachte, von Beethoven erweiterte, Form. Hier haben wir es mit einer echten Symphonie zu thun. Brahms' mächtige C-moll-, Volkmann's schöne D-moll-Symphonie ausgenommen, kenne ich seit Schubert's C-dur-Symphonie nur zwei Werke, welche den stolzen Namen „Symphonie" vollkommen verdienen: Cowen's „skandinavische" *) (von den Wiener „Philharmonikern" aufgeführt) und Bruckner's siebente Symphonie. Da haben wir wieder eine breite symphonische Melodie! Wie statt-

*) Wien, A. Gutmann.

lich und klar tritt bei Bruckner das Hauptthema des ersten Satzes auf den Kampfplatz; wie interessant, modulatorisch neu und doch ungezwungen ist die Durchführung! Das Adagio (Cis-moll) scheint mir aber die Krone des Bruckner'schen Werkes. Himmlische Verklärung atmet dieser hehre Klagegesang! — Die seltenen Erfolge, welche die Symphonie in München, Leipzig, London u. a. O. errang, werfen dem so lange verkannten Tondichter endlich einen Lichtstrahl auf seinen dornenvollen Lebensweg.*) Wie ich höre, steht uns ein Oratorium aus Bruckner's Feder bevor. Darauf kann die musikalische Welt mit Recht gespannt sein.

Aus dieser flüchtigen Schilderung möge hervorgehen, daß es „an der schönen blauen Donau" auch recht musikalisch zugeht. Nur einen Musiker habe ich zu nennen vergessen; und gerade Dieser ist mit dem Wiener Volksgeiste so innig verwachsen, daß man sich Beide kaum ohne einander denken kann; es ist der Walzerkönig Johann Strauß, der unerschöpflich Melodiöse.

Er hat nie mehr sein wollen, als er ist; dafür haben ihn das Volk und die großen modernen Musiker dorthin gestellt, wohin er nach der Meinung der „guten Musikmacher" und höheren Dilettanten nicht gehört, nämlich in die Reihe der Ersten.

Der geistvolle alte Leipziger Conservatoriumsprofessor Wenzel**) erwiderte einst einem solchen Halbpelzer, der Strauß verächtlich behandelte: „Ja, Sie haben ganz Recht, zum Walzercomponiren gehört gar nichts — das heißt: gar nichts als Genie!"

Und wie schätzt Brahms die heitere Muse Strauß'! Auch Rich. Wagner spielte oft mit seiner höchst zweifelhaften Fingergewandtheit Strauß'sche Tänze, um sich zu erheitern, und hat seine Meinung über Strauß in folgenden bezeichnenden Worten niedergelegt: „Ein einziger Straußischer Walzer überragt, was

---

*) Vor Kurzem ward mir Gelegenheit, eine frühere Symphonie Bruckner's (D-moll) zu hören. Trotz mancher genialer harmonischer, instrumentaler und poëtischer Momente ist das Werk, welches sich vielfach an Beethoven's „Neunte" lehnt, zu formlos und launisch zerrissen, als daß es einen einheitlichen Genuß aufkommen lassen könnte.

**) S. dieses Buch, S. 83.

Anmut, Freiheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten ausländischen Fabriksproducte, wie der Stephansthurm die bedenklichen hohlen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards." *)

Und nun zu den Todten, bevor ich aus Wien scheide — zu den Gräbern Mozart's, Beethoven's und Schubert's! Alle diese Meister liegen bei Wien begraben; nur hat man vergessen, wo der größte Künstler Oesterreich's einst in einer stürmischen Winternacht versenkt wurde. Man kennt Mozart's Gebeine eben so wenig (Ihr Deutschen im „Reiche" dürft uns Oesterreichern keinen Vorwurf machen!) wie die Schiller's. Ich höre, daß man nun alle „Berühmtheiten" Wien's auf den neuen „Centralfriedhof" überführen und dort auf einem Capacitäten-Platze neu begraben will. Laßt Jeden ruhen, wo er endlich Friede gefunden nach bewegtem Erdenwallen! Wozu der Firlefanz? Wollen wir auch noch eine Friedhofsausstellung unserer großen Vorkämpfer machen, um damit zu prahlen? — Anders verhält es sich, wenn wir zufällig große Männer neben einander begraben finden, wie dies am Nürnberger „Johannesfriedhof" der Fall ist, wo Albrecht Dürer, Hans Sachs, Feuerbach 2c. ruhen; dort war dies von Anfang an so pietätvoll angeordnet, wie eben in Wien nicht. Nun aber stören wir die Ruhe der großen Todten nicht mehr! Graben wir lieber jene ihrer Werke aus dem Dunkel der Vergessenheit, welche wir noch vernachlässigt haben, und halten wir ihr Andenken heilig, wo immer ihre irdischen Reste auch ruhen mögen! Die Wiener haben ihre großen Todten äußerlich genug geehrt, indem sie ihnen herliche Monumente gesetzt haben. Das Beethoven-Standbild von Zumbusch, das Schubert-Denkmal von Kundtmann bezeugen dies. In kurzer Zeit wird auch ein Haydn- und Mozart-Standbild in Wien prangen; die Modellirung derselben wurde schon in Angriff genommen. Es war recht häßlich, daß die Wiener eine Woche nach Rich. Wagner's Tode bereits die Sammlung für ein Standbild dieses Meisters einleiteten, während sie doch 92 Jahre hindurch nicht daran gedacht hatten, das Andenken des aus ihrer Mitte hervorgegangenen großen Mozart solcher Art zu ehren.

---

*) „Ueber das Wiener Hofoperntheater"; 1863 im „Botschafter".

Wagner's Monument sei für uns vorläufig die Erhaltung seiner Idee — der Bayreuther Festspiele!

Als ich Wien zu dem Zwecke verließ, meine Heimat, die „grüne Steiermark" zu besuchen, unterbrach ich meine Fahrt, um das reizende Städtchen Baden zu sehen. Hier hat Beethoven seine „Neunte" geschrieben. Lange blickte ich auf das einfache Haus, wo Beethoven einst wohnte; an ihm ist eine Steintafel mit darauf bezüglicher Inschrift angebracht. Dann gieng ich in das von dichten Wäldern begrenzte stille „Helenenthal", wo Beethoven so oft der Welt entrückt wandelte, um von der Gottheit die tiefsten Geheimnisse des Himmels zu empfangen und sie den Menschen in ewig unvergänglichen Tönen zu erschließen.

7.

In der Heimat.

(Graz. — Kunstbild. — Dichter. — Bildende Künstler. — Schauspieler. — Tonkünstler. — Fux. — Hüttenbrenner. — Seydler. — R. Fuchs. — Weingartner u. A. — Dirigenten. — Sänger. — Virtuosen. — Theater. — Kunstgäste: Mortier de Fontaine, Jensen, Schachner, Ole Bull, Meininger Capelle unter Bülow, Brahms, Geigen-Virtuosen, Rubinstein. — Mozart und Schubert in Graz. — R. Wagner-Verein.)

Es ist ein eigen Ding um das Heimatsgefühl. Ich glaube, daß der ausgesuchteste Nomade seine Stunden hat, wo er sich heiß nach Ruhe, nach der Heimat sehnt. Glücklich Der, welcher eine Heimat hat! Man sagt, daß kein Volk so sehr unter jenem undefinirbaren drückenden Gefühle zu leiden hat, welches man „Heimweh" nennt, wie der Gebirgsländer. Wer hat dies nicht vom Schweizer, vom Tiroler, vom Steirer gehört? Bei all' meiner ausgesprochenen Reiselust und bei allem Schönen und Großen, das ich in der Welt gesehen, fühle ich mich doch nirgend wohler als in der Heimat. Aber die meine ist es auch wert, geliebt zu werden. Giebt es doch sonst kaum eine Großstadt, welche eine so entzückende Umgebung hat wie Graz, das überdies

in sich blühende Gärten und noch so vieles Schöne birgt, so daß Jeder, welcher einmal in dieser Stadt gelebt hat, sich nur schwer von ihr trennt oder ihr ungern lange fern bleibt. In dem kleinen westphälischen Städtchen Minden (es zählt 14000 Einwohner) fragte mich einmal ein nicht ungebildeter Herr: „Nun, wie groß ist das Nest? Wie viel Einwohner zählt denn das Grazer Städtchen?“ Ohne gerade Localpatriot zu sein, preßte ich doch einen nicht unberechtigten Unmut über diese Frage zurück und antwortete dann scheinbar gleichgültig: „Hunderttausend Einwohner“. Ja, Graz ist keine Kleinstadt, kein Krähwinkel! Graz, welches Napoleon der Erste wegen seiner anmutigen Lage „la ville de grace (Graz) au bord de l'amour (la Mur*)“ nannte, ist eine fortschrittliche Stadt; lebhafte Industrie, reges wissenschaftliches und künstlerisches Treiben und echt deutsches Familien- und Gesellschaftsleben zeichnen dieselbe aus. Abgesehen von vielen Volks- und Mittelschulen und wissenschaftlichen Vereinen aller Art besitzt Graz eine der besuchtesten Universitäten Deutschland's. Das dadurch doppelt rege gewordene geistige Leben wie die landschaftlichen Schönheiten der Stadt haben von jeher schaffende Künstler aller Art (besonders Dichter und Componisten) in ihr Weichbild gezogen und darin dauernd gefesselt. So lebten theils und leben noch in Graz die Dichter: Robert Hamerling, der gefeierte Sänger des „Ahasver“, des „Königs von Sion“ und der „Aspasia“, Anastasius Grün (Anton Alexander Graf Auersperg, † 1876), der große Freiheitsdichter Oesterreich's und „Wiener Spaziergänger“, Carl Holtei († 1882), Johann Nestroy († zu Graz), der berühmte „moderne Aristophanes“, der die Posse zu nie mehr erreichter Höhe erhob, Friedrich Marx, vortrefflicher Lyriker und Verfasser der wertvollen Dramen: „Olympias“ und „Jacobäa von Baiern“, Sacher-Masoch, der originelle, mehr in Frankreich wie bei uns gelesene Romanschriftsteller, und Carl Morré, der Verfasser gemütvoller deutscher Volksstücke (z. B. „'s Nullerl“), ferner die Componisten: Adolf Jensen (1872 bis 1875 in Graz), Ferdinand Thieriot (durch zwölf Jahre Diri-

---

*) Die Mur — ein Nebenfluß der Drau — fließt mitten durch die Stadt.

gent der Grazer „Musikvereinsconcerte“), W. A. Remy (Dr. Wilhelm Mayer; geb. 1831 zu Prag, Vorgänger Thieriot's als artistischer Leiter des „Musikvereins“, vorzüglicher Musikpädagog und hochbegabter Componist von großen Chor- und Orchesterwerken, C. M. von Savenau, E. F. Wittgenstein (Componist der Opern „Die Welfenbraut“ und „Antonius und Cleopatra“), August Pott (Oldenburg'scher Hofcapellmeister, einst gefeierter Geiger, besonders Beethovenspieler, † 1884), Yourj von Arnold, Josef Netzer († in Graz 1864), F. B. Busoni (s. dieses Buch, VIII. Abschnitt), J. Stejskal (Messen) und Johann Buwa (verdienstvoller Clavierpädagog, Verfasser einer trefflichen Pianoforteschule). Das sind aber lauter Einwanderer oder Gäste. Ihnen gebührt der Vortritt.

Nun aber zu den Grazer Künstlern selbst! Eine ganze Schaar theils nunmehr bekannter, theils vielversprechender Künstler ist dem steiermärkischen Lande entsprossen und sind Viele derselben durch die Anregung, welche ihnen einerseits die namhaften in Graz lebenden fremden Künstler, andererseits die romantische Lage der Stadt gegeben haben, zu wahrer Bedeutung in ihrer Kunst gelangt. Steiermärker (großentheils Grazer) waren und sind die Dichter: von Kalchberg, Dramatiker aus dem vorigen Jahrhunderte, Carl Gottfried Ritter von Leitner (geb. 1800), der noch lebende „steirische Uhland“, von welchem Franz Schubert mehrere Lieder componirt hat (u. A.: „Drang in die Ferne“, „Winterabend“, „Der Kreuzzug“), Vincenz Zusner (Lyriker, † um 1875), Peter K. Rosegger (geb. 1843 zu „Alpl“ bei Krieglach in Obersteiermark), der populärste lebende deutsche Humorist und gemütsinnige Volksschriftsteller, Novellist und Dialektdichter, der in Graz sein echt deutsches Familienblatt „Heimgarten“ herausgiebt, C. Groder, W. Bergner, Margarethe Halm und die Romanciers M. Victor und F. Zistler; ferner die jüngeren Dichter und Dichterinnen: Thomas Schlegel, Hermann Kienzl, Oscar Teuber,*) Wilh. Fischer, Anton Schlossar, Galler, A. Gödel, Ernst Wechsler, Sophie von Khuenberg, Erica von Lech u. s. w.

---

*) Früher Redacteur an der Prager „Bohemia“, nun am Wiener „Fremdenblatt“.

An bildenden Künstlern (Malern, Architecten, Bildhauern 2c.) hat Graz folgende Männer sein Eigen zu nennen: August Prinzhofer (Portraitmaler, † 1885), Baron Königsbrunn (Landschafter), Glantschnigg, Louise Codecasa (Beide Portraitmaler), Marianne Preindlsberger (Genremalerin), Hermine Hermann, Otto Peters, Vincenz Schiffer (auf Majolika), Hans Brandstetter (bedeutender Bildhauer), Hauberisser (Architect; Erbauer des Münchener Rathauses) und in ältester Zeit der Baumeister, welcher den Münster zu Freiburg im Breisgau (1122—1272) vollendete und der, welcher die Kuppel des Mailänder Doms (1386—1813) baute; an Schauspielern: Johann Franz Hieronymus Brockmann, (geboren 1745 im Uhrthurme auf dem „Schloßberge" als Sohn des Feuerwächters, † 1812; berühmter deutscher Schauspieler), Sommerstorff (geb. zu Krieglach; jetzt am „deutschen Theater" in Berlin wirkend), Dr. Rudolf Tyrolt (Wiener Hofschauspieler) Seraphine Détschy (am Hamburger Stadttheater) u. s. w., ferner die vorzügliche Tänzerin der Wiener Hofoper Hedwig Schläger; an Tonkünstlern vorerst die Componisten: Robert Fuchs, Richard Heuberger (siehe Abschnitt VIII), Felix Weingartner,*) Josef Gauby (siehe Abschnitt VIII), Adolf Doppler, Franz Fiedler, E. N. von Rezniček, Jakob Stolz (auch Musikpädagog), Julius Hopp (Singspielcomponist; geb. 1819 zu Graz, † 1885 zu Wien), Dr. F. von Hausegger (Docent für Musikgeschichte an der Grazer Universität, hauptsächlich bedeutend als geistvoller Musikschriftsteller**), Heinrich von Herzogenberg (bekannt durch sein „deutsches Liederspiel"; siehe S. 62 u. 68), Wilhelm Mühldorfer (Componist von Opern und Ballets), Wilhelm Gericke (Chor-Componist), Jacob Ed. Schmölzer (bekannter steirischer Nationalcomponist; Männerchöre; gest. 9. Jan. 1886), Victor Zack (veröffentlichte sehr talentvolle Variationen für 2 Claviere als „zweites

*) Zwar nicht in Steiermark geboren, aber seit frühester Kindheit in Graz aufgewachsen, erzogen und musikalisch gebildet.

**) „Rich. Wagner und Schopenhauer" (Leipzig, Schloemp), „Die Musik als Ausdruck" (Wien, Konegen), Letzteres mit überraschenden Beobachtungsresultaten, eine neue psychophysische Perspective auf musik-ästhetischem Gebiete bildend.

Werk" und schrieb einige reizende Lieder), Hans Baron Zois (hübsche Lieder), E. Höller und einige begabte componirende Dilettanten. Aus älterer Zeit sind noch zwei bedeutende Meister zu nennen. Einer von ihnen erlangte sogar Weltruf, wenn er auch nicht zu den populär gewordenen Classikern wie Mozart oder Beethoven gerechnet werden kann. Es ist der Zeitgenosse Joh Seb. Bach's: Johann Josef Fux, geb. 1660 bei Marein in Steiermark, gest. in Wien 1741. Er galt als Einer der größten Contrapunctisten seines Jahrhunderts (s. u. A. die sogen. „Fux'sche Wechselnote") und wurde oft mit Seb. Bach verglichen. Sein berühmtes Werk „Gradus ad parnassum" kann sogar als epochemachend bezeichnet werden. Der im vorigen Capitel erwähnte Ludwig von Köchel (Verfasser des thematischen Mozart-Kataloges) hat über Fux ein sechsunddreißigeinhalb Druckbogen starkes Werk in Wien veröffentlicht. Fux war erster Dom- und später auch Hofcapellmeister des Kaisers in Wien. Der Andere ist Anselm Hüttenbrenner (geb. 1794 zu Graz, gest. am 5. Juni 1868 zu Oberandritz bei Graz). Dieser war seit 1828 Director des steiermärkischen Musikvereins zu Graz und hatte als Componist von Symphonieen, Opern (z. B. „Leonore") und eines Requiems einen weitverbreiteten Ruf erlangt. Salieri war sein Lehrer gewesen. Beethoven starb in seinen Armen. Neuerdings (1867) sind in Spina's Verlag 13 Variationen (A-moll) über ein Hüttenbrenner'sches Thema von Franz Schubert (Nachlaß) erschienen. — Bereits vor langer Zeit gestorben ist mein als Messencomponist im Elsaß Anfang dieses Jahrhunderts bekannt gewordener Großonkel Charles Kienzl (siehe S. 93). — Der hochbejahrte Componist eines Volksliedes lebt noch in Graz; es ist der vortreffliche Organist der „Hof- und Domkirche" daselbst: Carl Seydler. Dieser bald fünfzig Jahre daselbst still und segensreich wirkende Mann, der sich besonders um die österreichische Kirchenmusik hoch verdient gemacht hat*), wurde am 5. März 1810 in Graz geboren. Seydler hat einige Messen und ein (noch ungedrucktes) Oratorium „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze"

*) Siehe seine polemischen Artikel gegen die Stehlin'sche Chorallehre in der „Caecilia" (1862—1869) und seine Schrift gegen den Regensburger Kirchenmusikreformator F. Witt, (Graz, Leykam-Josefsthal, 1876).

componirt, welche wiederholt in Graz zur Aufführung gelangten. 1868 ernannte ihn das „Mozarteum“ zu Salzburg in Anbetracht seiner großen Verdienste um die vaterländische Tonkunst zu seinem Ehrenmitgliede. Das erwähnte „Volkslied“ von ihm ist über die ganze Erde verbreitet; es ist das „Hoch vom Dachstein an“. Jeder kennt das Lied, Keiner fast den bescheidenen Urheber desselben, und dies kaum in dessen Vaterstadt! — Von den jüngeren Tonsetzern der Steiermark habe ich in diesem Buche Rich. Heuberger und Jos. Gauby eigene Capitel (im Abschnitte VIII) gewidmet. Den weitest verbreiteten Namen hat sich unter den sonst noch erwähnten Tondichtern Robert Fuchs gemacht. Derselbe ist zu Frauenthal in Steiermark am 15. Februar 1847 geboren, wo sein Vater Lehrer, nebstbei aber auch ein tüchtiger Organist und Musiker war. Mit 7 Jahren kam Robert zu seinem Schwager Martin Bischof, Schullehrer zu St. Peter im Sulmthale, dem er die Anfangsgründe seiner musikalischen Bildung verdankt, indem er vom ihm Unterricht im Clavier- und Violinspiele, später auch im Orgelspiele und Generalbasse erhielt. Robert war zum Lehrfache bestimmt, weshalb er im Alter von 13 Jahren nach Graz in die Realschule geschickt wurde, um sich für den pädagogischen Lehrcurs vorzubereiten. Seine Neigung zur Musik siegte jedoch über den ihm zugedachten Beruf und er führte den Entschluß aus, nach beendigten Studien für immer als Musiker nach Wien zu übersiedeln, wo er noch heute lebt. Dort holte er so viel als möglich die ihm bisher versagt gewesene humanistische Bildung nach, um welche er seinen Bruder Johann Fuchs (siehe S. 157) mit Recht beneidet hatte, konnte es aber nur mit Mühe, da er sich seinen Lebensunterhalt vom 15. Jahre an mittelst Stundengeben schaffen mußte. Schon in Graz hatte er fleißig componirt, und zwar Lieder, Chöre, Walzer u. s. w., welche er jetzt selbst mit dem Namen „gräßliches Zeug“ bezeichnet. In Wien studierte er emsig von 1865—1867 Composition bei Dessoff und erhielt für seine eminenten Leistungen die silberne Medaille und mehrere Jahre hindurch Staatsstipendien. Damals schrieb er mit Feuereifer Sonaten, Streichquartette, Trios, Symphonieen, meist schwülstige aber trotzdem von großem Talente Zeugniß gebende Sachen. Zu dem entzückend einfach-klaren Styl, wie er sich in seinen be-

rühmten drei Serenaden*) für Streichorchester offenbart, welche seit der Aufsehen machenden ersten Aufführung der ersten Serenade (D-dur) in den Wiener „philharmonischen Concerten“ die Reise um die Erde zurückgelegt haben, gelangte er durch die von den Wiener „Philharmonikern“ früher (1872) unternommene Aufführung seiner G-moll-Symphonie, welche ihm die Augen öffnete und klar machte, daß er den eingeschlagenen Weg aufgeben und zu gesunder Natürlichkeit zurückkehren müsse, was er denn auch mit größtem Erfolge gethan hat, so daß seine Compositionen den Eingang in die Herzen der Musikfreunde allenthalben sofort fanden. Nun liegt bereits eine große Anzahl künstlerisch fein empfundener, vornehmer und klarer Lieder, Clavierstücke, Kammermusik- und Orchesterwerke von ihm vor, die dem Namen Robert Fuchs einen außergewöhnlich guten Klang verschafften. Fuchs — jetzt Professor am Conservatorium der Musik zu Wien — hat aber noch lange nicht abgeschlossen; jedes Werk bedeutet einen großen inneren Fortschritt. Erst in neuester Zeit hat ein Clavierconcert und eine Symphonie (C-dur) von ihm gerechtes Aufsehen in der Musikwelt erregt. In Weingartner, Fuchs, Doppler, Fiedler, Gauby und Rezniček haben es die Grazer bereits zu einem kleinen Jungdeutschland der Clavierromantik gebracht. Besonders der Erstgenannte hat mit seinen wenigen bisher veröffentlichten Clavierheften das Genre der von Schumann angebahnten, durch R. Wagner beeinflußten romantischen Claviermusik der neuesten Zeit in hervorragender Weise bereichert, so in fortschreitender Bedeutung mit seinen „Skizzen“, op. 1, den „Tonbildern zu Stifter's Studien“, op. 2, den Stücken „Aus vergangener Zeit“, op. 3**), ferner seinen „Losen Blättern“, op. 4, und ganz besonders mit den „Phantasiebildern“ op. 5***). Das Alles ist echte, vornehme und poësievolle Claviermusik. Die zuletzt erwähnten „Phantasiebilder“ sind allerdings nicht gerade leicht zu spielen; es lohnt aber die Mühe, sie zu studiren, denn in der That giebt es wenig so stimmungsvolle Musik wie diese „Dämmerung“, „Traumgestalten“, „Im Sturme“, „Haide“, „Morgenahnung“, die, im Zusammenhange gespielt, wie es der Intention

*) Leipzig, F. Kistner.

**) Op. 1, 2, 3 bei Fritz Schuberth in Hamburg erschienen.

***) Op. 4 und 5 bei Paul Voigt in Cassel erschienen.

des Componisten entspricht, eine mächtige Steigerung entfalten. Es sind keine Tonmalereien, sondern Seelengemälde; wir sehen den Dichter selbst in der Natur wandeln, deren Stimmung sich nach der seines Inneren gestaltet. Rein musikalisch beurtheilt, muß besonders der Reichthum der harmonischen Behandlung hervorgehoben werden, welcher den der melodischen Erfindung weit überragt. Weingartner's Melodie ist nicht langatmig, aber sie sagt uns Etwas, da sie die Grenzen des absolut Musikalischen überschreitet und dichterisch wirkt. Aus op. 5 konnte man schon auf Weingartner's musikalisches Drama „Sakuntala"*) mit allen seinen berückenden „Schwächen" und verletzenden „Schönheiten" schließen. Was kann aus einem 21 jährigen Jünglinge werden, der bereits Solches zu schaffen im Stande war! Wollen wir jetzt schon wie Manche einen Richard Wagner in ihm sehen? Nein! Wir wollen einst einen ganzen Felix Weingartner besitzen, denn vorläufig haben wir noch genug an unserem alten Wagner zu verdauen!**)

Rezniček, ein enragirter Anhänger der Liszt'schen Compositionsweise, ist vorläufig fast ausschließlich mit instrumentalen Werken in die Oeffentlichkeit getreten, so mit einem Streichquartett und einer symphonischen Orchestersuite***). Doppler's Clavierstücke sind reich an poëtischen Stimmungstönen [z. B. seine „Waldscenen", Charakterstücke †) ꝛc.], die Fiedler's originell und fein gearbeitet [z. B. seine „acht Charakterstücke" ††), „Ideale" †), „Ballade" ††) Op. 2].

Steiermark hat nebst den oben erwähnten Componisten eine stattliche Zahl von Dirigenten geliefert, welche meist an bedeutenden Instituten wirken. Solche sind: Johann Fuchs (Wiener Hofoper), Wilhelm Gericke [Orchesterverein zu

---

*) Text, Clavierauszug und Partitur bei Paul Voigt in Cassel. Erstmalig aufgeführt 1884 am Hoftheater zu Weimar.

**) Soeben hat Weingartner ein zweites Werk für die Bühne vollendet: die indische „Komödie" „Malawika und Agnimitra" (Dichtung nach Kalidasa).

***) Beides bei E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen.

†) Bei Paul Voigt in Cassel erschienen.

††) Bei Cranz in Hamburg erschienen.

Boston]*), Albert Hartl (Hamburger Stadttheater), H. von Herzogenberg (Leipziger „Bach-Verein" bis 1885), Matzenauer (früher am Hoftheater zu Altenburg; jetzt?), Wilhelm Mühldorfer (Stadttheater zu Cöln), E v. Rezniček (Actientheater in Zürich), von Schreiner (Chordirector am Landestheater zu Graz), Ernst Schuch (Hoftheater und kgl. Abonnementsconcerte zu Dresden; kgl. sächs. Hofrat und Ritter hoher Orden; siehe S. 123 flg), Wilhelm Treiber (Hoftheater zu Cassel; früher an der Leipziger „Euterpe") und Felix Weingartner (Stadttheater zu Danzig). Aber auch das steirische Virtuosenthum in des Wortes edelster Bedeutung hat glänzende Namen aufzuweisen, so die Sängerinnen: Frau Amalie Friedrich-Materna (die gefeierte Bayreuther Brünnhilde und Kundry, österreichische Kammer- und Hofopernsängerin in Wien, welche auf der kleinen Hausbühne des Grazer Geselligkeitsvereines „Ressource" ihren ersten theatralischen Versuch machte), Jenny Bürde-Ney (einst Dresdener Hofopernsängerin), Angeline Luger (bedeutende Mezzosopranistin am Stadttheater zu Frankfurt a. M., früher an den Hoftheatern zu Stuttgart und Berlin thätig), Marie Rénard (eigentlich Pölzl; früher am Prager Landestheater, jetzt an der Berliner Hofoper), Ernestine Heink-Rößler (Altistin am Stadttheater zu Hamburg, früher an der Dresdner Hofoper), Hedwig Roland (eigentlich Wachutta, später Wellmann nach ihrem Stiefvater, dann gefeierte Coloratursängerin am Wiesbadener Hoftheater und auf Gastreisen, nun in Paris verheiratet als Frau Schraff), Emilie Uhl-Sonntag (Stadttheater zu Breslau), Irene v. Chavanne (Dresdener Hoftheater), Marie Rochelle (eigentlich Rochel; deutsches Landestheater zu Prag) das „erste österreichische Damenquartett" (die Damen Fanny, Marie, Amalie Tschampa und Marianne Gallowitsch, welche sich auf ihren ausgedehnten Concertreisen durch Oesterreich, Deutschland, Schweiz, Holland, Belgien, Dänemark, Rußland, Spanien und Frankreich mit ihrem einzig dastehenden präcisen und tief innigen, ein Repertoir von über hundert Volks- und Kunstliedern aller Nationen umfassenden Quartettgesange einen Weltruf begründet

*) Früher Dirigent der „Gesellschaftsconcerte" und der Hofoper zu Wien.

haben und ihre künstlerischen Vorgänger, das „schwedische Damenquartett“ weit übertreffen) u. m. A.; die Sänger: Carl Link (Hofopernsänger zu Stuttgart), Carl Grengg (Leipziger Stadttheater), Joseph Mödlinger (Hofopernsänger zu Mannheim), dessen Bruder Ludwig (Dessau), Franz von Reichenberg (der Bayreuther Fafner; Hofopernsänger zu Wien), Emil Fischer (hervorragender Sänger an der Hofoper zu Dresden) und Emil Scaria (der berühmte Meistersänger und unübertreffliche Bayreuther Gurnemanz; österreichischer Kammer- und Hofopernsänger zu Wien) u. A. Nur Link ist Tenorist; die sechs letztgenannten Herren sind Bassisten.

Instrumentalvirtuosen aus Steiermark sind folgende zu nennen:

Der in ganz Deutschland, Südfrankreich, Oberitalien, Spanien, Oesterreich und der Schweiz berühmte Geiger Louis Eller (geb. 1819 zu Graz, gest. 1862 zu Pau in Frankreich), der sogar ein Stipendium für den steiermärkischen Musikverein gestiftet hat. Er muß in technischer Hinsicht schon deshalb ein abnormer Geiger gewesen sein, weil die wenigen von ihm erschienenen Bravourstücke, die er selbst in seinen Concerten vortrug, in lauter gegenfeindlichen Tonarten geschrieben sind, d. h. in den schwierigsten B-Tonarten.

Ferner: Richard Sahla (geb. zu Graz 1855), der Lieblingsschüler des bekannten Ferdinand David in Leipzig, ein Virtuose von seltener Bedeutung. Seine immense Technik, welche sich besonders in der verblüffenden Wiedergabe Paganini'scher Compositionen zeigt, seine hinreißende Glut und Leidenschaft im Vortrage, und seine tief musikalische Auffassung zumal der Werke Bach's, Beethoven's und Brahms' machen ihn zu Einem der ersten Geiger der Neuzeit; man hat ihn überall Laub und Sarasate gleich gestellt. Leider concertirt er äußerst selten, wodurch es ihm bisher nicht vergönnt war, den seinen Leistungen gebührenden Ruhm zu erlangen; seine Erfolge in Wien und Leipzig haben aber gerechtes Aufsehen in der Kunstwelt gemacht. Nun wirkt er allgemein beliebt als kgl. preuß. Concertmeister am Hoftheater zu Hannover. Marie Soldat, eine Schülerin Joachim's, steht im Beginne einer glänzenden Geigercarrière; sie hat schon zweimal den ersten Preis der Berliner Hochschule errungen. Auch Gabriele

Wietrowetz erhielt 1885 als Schülerin Joachim's den Mendelssohn-Preis der Berliner Hochschule. Noch einige junge Geiger studiren in Graz beim äußerst verdienstvollen Concertmeister F. Casper (einem Prager) und versprechen viel für die Zukunft. Außer den bereits in anderer Eigenschaft erwähnten Pianisten F. Weingartner, A. Hartl, Wilh. Treiber sind noch zu nennen die Pianistinnen Marie Tunner [gest. um 1870 im Alter von 20 Jahren; feinsinnige Künstlerin und Musikschriftstellerin]*), Marie von Körber [mit hervorragender Technik und musikalischer Gewandtheit]**) und Lotte von Eisl (sinnige Spielerin, besonders der Werke von Schumann und Brahms; Schülerin Thieriot's). Der Violoncellist Max Niederberger (Concertant), der ausgezeichnete Harfenspieler August Skerle (jetzt am Hoftheater zu München) und die vortrefflichen Hornvirtuosen Josef Stückler (in Graz) und Josef Schantl (in Wien) beschließen würdig den Reigen der ausübenden Künstler. Es ist wahr, Graz ist allerdings nicht so glücklich, sich wie Bonn oder Salzburg mit einem Beethoven oder Mozart brüsten zu können; es ist aber — wie obige Aufzählung beweist — nicht arm an echten, ursprünglichen künstlerischen Talenten, ja weit reicher als manche Stadt von größerer Einwohnerzahl. Läge diese Stadt — wohl die deutscheste Oesterreich's — nicht so weit vom nationalen Verkehre ab, dieselbe würde bei der Annehmlichkeit ihrer landschaftlichen Umgebung und ihres socialen Lebens wie bei der Güte ihrer Verwaltung, welche Factoren den Aufenthalt in ihr wünschenswert machen, ein noch viel regeres Kunstleben entwickeln, als es ohnehin schon der Fall ist.

Graz hat eben viel zu wenig Kunstanstalten, Academieen und Schulen, welche bei einer reichen Dotation Lehrerfolge aufweisen könnten, die aufstrebende Talente an die Heimatsstadt fesseln würden, während so jeder strebsame Grazer Kunstjünger gezwungen ist, seine Vaterstadt zu verlassen und anderswo ernste

---

*) Siehe das Capitel „Ein interessantes Buch" (im VIII. Abschn. d. B.).

**) Die Dame — eine Schülerin Buwa's — spielt das „wohltemperirte Clavier" von Bach großentheils auswendig und transponirt die Fugen in beliebige Tonarten (!).

Studien zu machen, um das ersehnte Ziel künstlerischer Vollendung zu erreichen.

Das ist eben schlimm, und es muß anders werden! — Die Schwerfälligkeit in diesem wichtigen Punkte paßt gar nicht zu dem ausgesprochenen Kunstsinne des Grazer Publicums, welches in jeder Saison 40—50 Concerte aller Art mit bewunderungswürdiger Ausdauer anhört und außerdem zwei Theater (das Landes- und Stadttheater) fast täglich füllt. —

Alle auswärtigen Künstler von Ruf sind in Graz aufgetreten und haben dort inniges Verständniß und herzlichstes Entgegenkommen gefunden.

Es kann mir nicht beifallen, dieselben hier aufzuzählen. Wohl aber scheint es mir für meine geehrten Leser nicht ohne Interesse zu sein, wenn ich den Grazer Besuch oder längeren dortigen Aufenthalt Einiger derselben, mit welchen ich gerade in Graz in näheren oder auch flüchtigen Verkehr getreten bin, ausführlicher erzähle.

In mein Jünglingsalter fällt der Schüler-Verkehr zu meinem geliebten Lehrer H. L. Mortier de Fontaine, dem genialen pianistischen Nomaden, der nach reich bewegtem Leben ungefähr drei Jahre lang (1871—1873) in Graz als Lehrer wirkte, dann in der gesammten Musikwelt zehn Jahre lang als verschollen galt, bis er endlich im Mai 1883 als fünfundsechzigjähriger Greis zu London starb, wo er bis an sein Lebensende Clavierstunden gegeben hatte. Mortier de Fontaine war bekanntlich der Erfinder der „historischen Concerte". Er hat auf seinen Reisen durch alle Länder Europa's Concerte mit historisch geordneter Claviermusik veranstaltet, welche gleichsam praktische Vorlesungen über Musikgeschichte waren, deren Ausgangspunkt Stücke der ältesten Claviermusik (William Bird, Kirnberger, Muffat, Scarlatti, Rameau, Johann Christoph, Wilh. Friedemann und Joh. Seb. Bach, Couperin, Corelli, Martini, Eberlin rc.), deren Endpunkt seltene oder ob der Schwierigkeit ihrer Wiedergabe fast nie zu Gehör gebrachte Werke des großen classischen Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven bildeten.

Beethoven aber war Mortier de Fontaine's Specialität; und nicht nur dies — er war auch seine ganze Schwärmerei, sein

Ideal, sein Hort in den Stürmen des Lebens, sein Gott. Mortier war es ja, der es zuerst wagte, Beethoven's bis dahin für unüberwindlich gehaltene Riesensonate für das „Hammerclavier" Op. 106 öffentlich vorzutragen. Theodor Kirchner erzählte mir einmal in Leipzig von dem fabelhaften Fleiße, welchen Mortier anwandte, als er bei ihm in Zürich gewohnt habe; täglich sei er schon um 5 Uhr Früh beim Flügel gesessen, um mit dem Aufwande aller ihm zu Gebote stehenden Mittel die exorbitanten technischen Schwierigkeiten dieses Werkes zu bemeistern und die tiefen künstlerischen und psychischen Geheimnisse desselben zu ergründen. Man kann sich kaum einen intensiveren Genuß vorstellen, als Mortier à la camera (bei öffentlichen Productionen war er in den letzten Jahren sehr nervös erregt) die fünf letzten Beethoven'schen Sonaten spielen zu hören. Und diese glühende Liebe zu seinem Lieblingsmeister hat mir Mortier de Fontaine wie ein Evangelium gepredigt. Der Keim, den er mir damals in's Herz gelegt hat, ist das Beste, was ich bisher als Künstler von Außen her empfangen habe. Bei all' seinen Extravaganzen — ich weiß es noch genau, wie Mortier, der alljährlich am 17. December ein Beethoven-Concert geben zu müssen glaubte, trotz seines immerwährend dringenden Geldbedürfnisses eigens eine Colossalbüste Beethoven's aus Gyps um circa 50 Gulden nur zum Zwecke der Aufstellung in einem solchen vor halb leerem Saale abgehaltenen Concerte anfertigen ließ, oder wie ich ihn am hellen Tage in seiner Wohnung in einem Lichtmeere brennender Wachskerzen Clavier spielend traf, da er dies, wie er meinte, zur Stimmung brauche — bei all' diesen Extravaganzen, sage ich, war er ein groß und selten beanlagter Künstler von imponirender Individualität, wie sie unseren modernen Pianisten fast durchgehends mangelt; und wer den auffallend beleibten Mann mit dem interessanten Kopfe und den freundlichen, treuherzigen Augen gekannt oder gar noch Beethoven spielen gehört hat, der kann ihn gewiß nimmermehr vergessen!

Wie schon früher erwähnt, hielt sich auch Adolf Jensen einige Jahre in Graz auf, wo er für sein damals (1872—1875) bereits weit vorgeschrittenes Lungenleiden Heilung oder wenigstens Linderung suchte, die ihm — wie es deutlich aus den nach seinem

Tode veröffentlichten Briefen hervorgeht — daselbst nicht beschieden war. Ich lernte den armen kranken Mann mit dem edlen Antlitz, dem ernsten Vollbarte und der vornehmen Haltung bei dieser Gelegenheit kennen. Ihm habe ich es zu verdanken, daß ich den Entschluß faßte, mich gänzlich der Musik zu widmen. Jensen war eine der edelsten Künstlernaturen. Jeder kennt die duftigen, warmen Lieder dieses Mannes, der allem Schönen sein ganzes reiches Gemüt entgegenbrachte. In Schumann'scher Empfindungsweise aufgewachsen, dem Schaffen Wagner's mit allen Fasern seiner fein empfindenden Seele ergeben, schuf er Lieder und Clavierdichtungen, die ein ewiger Frühling vor dem rauhen Winter des Vergessens bewahren wird. Zu Königsberg 1837 geboren, arbeitete sich Jensen ganz durch sich selbst empor und errang schließlich eine nur wenig Sterblichen gegönnte Stufe: die Anerkennung aller Kunstfreunde. Wird ihm auch oft Weichlichkeit, Sentimentalität und Aehnliches vorgeworfen, so geschieht dies wohl meist nur von Menschen, denen die echte, feine Empfindung für die leisesten Regungen des menschlichen Innern fehlt, oder von Solchen, welche nicht alle seine Werke kennen. Nach den ersten Werken beurtheilt man einen Künstler nicht endgültig! Und doch geschieht dies allzu häufig. Wie kraftvoll — ja aller Sentimentalität fern — sind z. B. Jensen's Werke: „Vier Balladen von Allan Cunningham“ Op. 51 und das „Gaudeamus“; wie tief tragisch und dramatisch belebt ist seine unvergleichliche „Dolorosa“, welche von dem innigsten Erfassen der weiblichen Natur Zeugniß ablegt; wie poësievoll ist seine „vierhändig“ componirte „Hochzeitsmusik“ und gar der bedeutendste seiner Claviercyklen, das „Erotikon“! In Graz selbst wie auf der reizend gelegenen Villa St. Joseph bei Graz hat er seine schönsten Werke geschrieben.

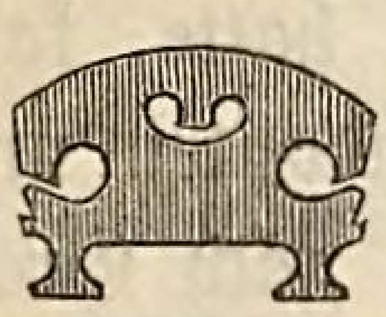
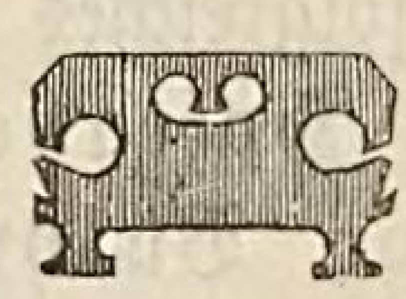
Der schwärmenden Lotosblume, die in ihrer Glut und Liebessehnsucht sich selbst verzehrt, glich unser Jensen, ein Fremdling auf dem kalten Boden seiner nordischen Heimat.

In Baden-Baden, wohin der Arme zuletzt von Graz aus seine Zuflucht genommen hatte, raffte ihn endlich der Tod nach langen, schweren Leiden am 19. Januar 1879 dahin. Er hinterließ ein geliebtes Weib und ein Töchterlein — Elsbeth, doch

auch viele trauernde Freunde, die in ihm einen edlen Menschen und einen wahren Künstler verloren haben.

Kurze Zeit weilte auch der bekannte Oratoriencomponist J. R. Schachner in Graz, und zwar im Jahre 1878. Schachner, einst ein intimer Freund Chopin's und Mendelssohn's, verbrachte den größten Theil seines Lebens in London, wo er mit seinem im Händel'schen Style angelegten umfangreichen Oratorium „Israël's Auszug aus Aegypten" große Erfolge davontrug, die ihm aber in Deutschland nur sehr spärlich flossen. Der Hauptgrund dafür mag wohl weniger in einem etwaigen Mangel des Werkes selbst gelegen sein als vielmehr in der ängstlichen Weise, mit der Schachner stets das einzige Manuscript dieses Werkes in seinen Händen festhielt. So wie ein Reisender von seinem alten Plaid oder Schirm nicht lassen kann, weil ihm die Gewohnheit denselben lieb gemacht hat, so unzertrennlich ist Schachner von seinem aus zwei dickleibigen Bänden bestehenden Oratorium, das er in einer doppelfachigen Handtasche auf allen seinen Reisen mit sich führt, da er dessen Benützung zu Aufführungen nur persönlich an die Concertdirectionen der betreffenden Stadt verkauft, in welcher er gerade weilt. Von sonstigen Arbeiten Schachner's, unter denen die „Maulbronner Fuge" für Männerchor mit Baßsolo und Orchesterbegleitung das mit Recht bekannteste ist, sind nur wenige durch den Stich veröffentlicht.

Ein gar seltsamer Gast war Ole Bull, der berühmte schwedische (eigentlich norwegische) Geigerfürst, der 1878 (also bereits hoch bejahrt) in Graz concertirte. Einige Wochen vor seinem Auftreten sah man an allen Straßenecken Riesenplakate angeschlagen, welche nichts enthielten als die sieben Buchstaben des Namens „Ole Bull" in monströsen, kaum überblickbaren Lettern. Im Stadttheater trat der einstige nordische Rivale Paganini's bei zauberischer Beleuchtung der Scene (nur Oberlicht) auf. Ole Bull, der in seinem Aeußeren sehr an Liszt erinnerte, wurde mit einem Beifallssturme empfangen, obgleich man ihn noch nie in Graz gesehen, geschweige denn gehört hatte. Das Orchester brachte ihm einen Tusch. — Ole Bull, der wie die meisten Virtuosen der früheren Zeit, viel auf Aeußerlichkeiten — sagen wir: auf gewisse Mätzchen zu halten schien, zeigte sich in einem altmodischen

Frack, grüßte freundlich lächelnd das Publicum und stellte sich nun feierlich in seine originelle Position: den Oberkörper zurückgebeugt, den Wirbel der Geige ziemlich hoch haltend. Dann begann sein interessantes Spiel. Alles, was er machte, war eigenartig, aber nicht unmittelbar ergreifend. Seine große Technik, die sich auf ganz specielle Zweige erstreckte, ist von der neuen Generation überholt worden. Er spielte außer einem edel, wahr und doch mit einer gewissen hyper-academischen „Classicität“ vorgetragenen Mozart'schen Adagio nur eigene Sachen, und zwar veraltete Bravourstücke wie seine „Polacca guerrière“ u. s. w. Eigenthümlich war sein vierstimmiges (harmonisches) Spiel, welches insoferne einen auf der Geige ungewohnten Effect machte, als es nicht aus gebrochenen oder arpeggirten Accorden, sondern aus der Verbindung gleichzeitig gebrachter Töne bestand, was aber nur auf dem von ihm eigens zu diesem Zwecke construirten „Stege“ *) möglich war; derselbe ist nämlich nicht wie sonst gewölbt , sondern geebnet , so daß alle vier Saiten, welche darauf ruhen, gleichzeitig gestrichen werden können. Nun hat dies aber den großen Nachtheil, daß ein Spiel auf den beiden Mittelsaiten (D und A) fast unmöglich ist, was bei Ole Bull die Folge hatte, daß er Melodieen ausschließlich auf der G- und E-Saite spielte. Zum harmonischen Spiele, so bestrickend dasselbe auch klingen mag, ist aber die Geige nicht da; dazu haben wir genug andere Instrumente (vor Allem Orgel, Clavier, Harfe), welche dafür den Zauber einer auf der Geige vorgetragenen Gesangsmelodie mit ihrem Klange nie erreichen können. Wir wollen also vor Allem auf der Geige „singen“, nicht moduliren!

Ole Bull, der ein ausnehmend liebenswürdiger Mann war, zeigte mir alle seine wertvollen Instrumente, ebenso seinen „Steg“ und wollte mir den großen Vortheil, den derselbe gewähre, so beredt, als es ihm in deutscher Sprache möglich war, auseinander

---

*) „Steg“ ist jener eingeschobene kleine Holzrücken der Geige, auf welchem die 4 Saiten unmittelbar aufliegen.

setzen. Dabei versicherte er mich, daß der deutsche Melodieenvortrag sowohl im Gesange als auf den Streichinstrumenten falsch und unkünstlerisch sei; er halte sich nach dem italienischen, welcher keinen Ton mit dem anderen zu verbinden, sondern jeden nur ganz selbstständig zu nehmen gestattet. Ole Bull's Spiel, in welchem er diese Maxime entschieden übertrieb, verlor dadurch trotz aller Empfindung, die er hineinzulegen sich bemühte, an Wärme für den Zuhörer. Reizend spielte er mir im Hause der Witwe Anastasius Grün's, welche er aus Verehrung für den verstorbenen Dichter besuchte, norwegische Volkslieder vor, wobei ihn seine junge Frau am Flügel begleitete. — Vor einigen Jahren fand der berühmte Künstler nach einem ungemein bewegten Leben*) endlich für immer Ruhe. In seiner Vaterstadt Bergen hat man ihm sogleich nach seinem Tode mit anerkennenswerter Rührigkeit ein öffentliches Monument gesetzt.

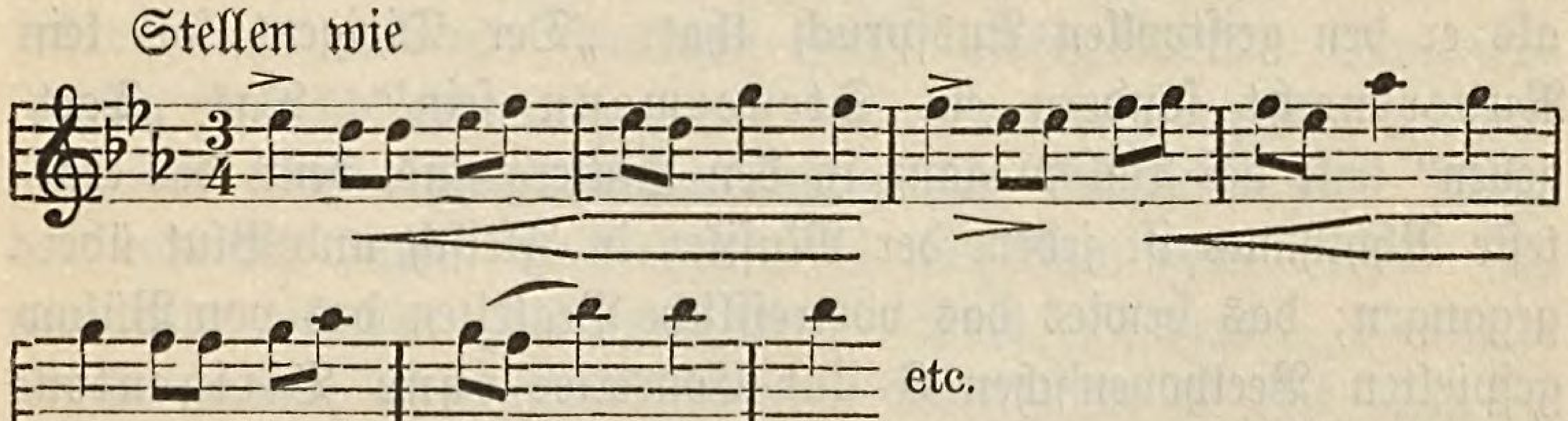
Nachdem das Meiningen'sche Hoftheater bereits zweimal in Graz ein längeres erfolgreiches Gastspiel veranstaltet hatte, kam auch die Meininger Hofcapelle mit ihrem Intendanten und Dirigenten Hans von Bülow auf zwei Concerte nach Graz, welche im großen Saale der „Industriehalle" stattfanden. Bülow war in seiner Eigenschaft als gefeierter Pianist schon wiederholt vor das Grazer Publicum getreten; als Dirigent kannte man ihn noch nicht. Ich hatte ihn bereits in München — zwar nicht Wagner's „Tristan und Isolde" (seine größte Capellmeisterleistung) — aber mehrere Jahre nach seiner Hofcapellmeisterei sein symphonisches Orchesterstück „Nirwana" (!), wohl das confuseste und unschönste Ding, das man sich denken kann, in einem kgl. Abonnementsconcerte dirigiren gesehen, wobei mir aber der Componist Bülow den Dirigenten Bülow gründlich verleidete. Hier aber war Bülow in seinem Elemente, nicht in fremdem, denn er dirigirte nur die Musik Anderer, und zwar ausschließlich bedeutender Meister — nämlich von Beethoven, Brahms, Berlioz, Wagner. Die ganz abnormen Leistungen, welche die nummerisch kleine Meiniger Capelle, unter dem sieghaften Scepter des genialen Bülow bot, müßten, um von mir nach Gebühr gewürdigt zu

*) Eine hochinteressante Biographie Ole Bull's findet sich in Mendel-Reißmann's musikalischem Conversationslexicon (Berlin, Oppenheim).

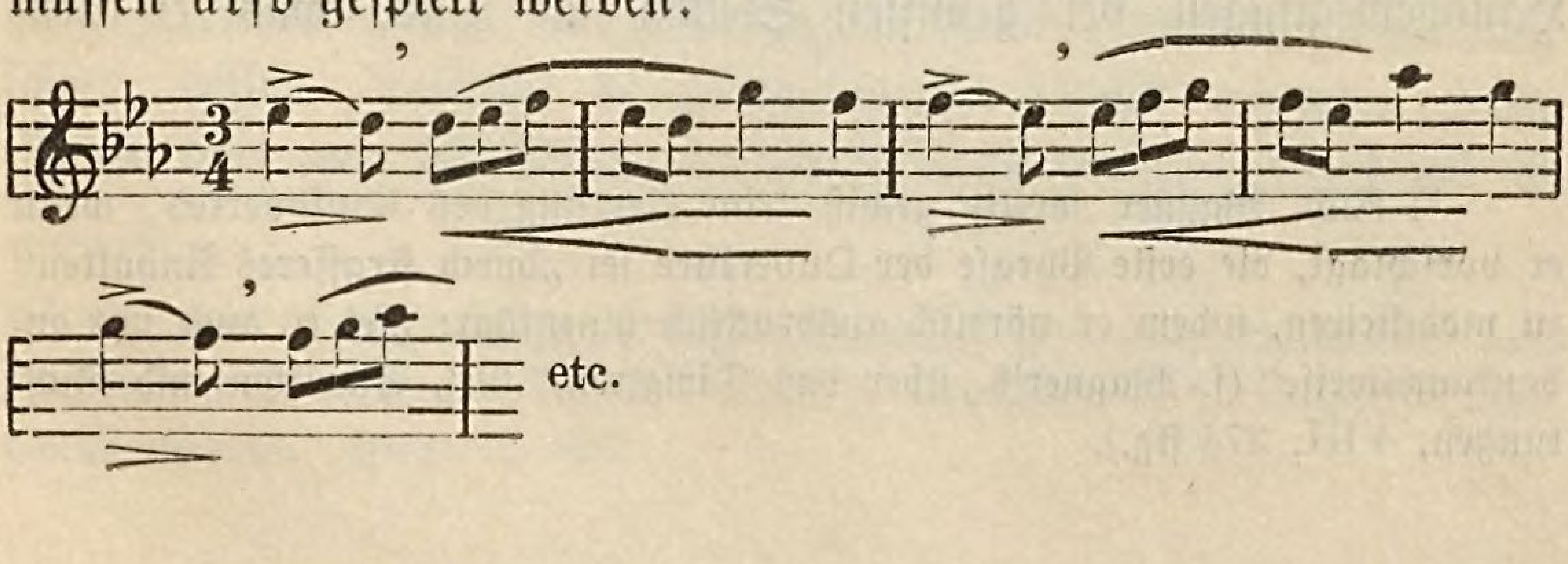
werden, äußerst detaillirt und eingehend besprochen werden. Dies ist hier unmöglich. Ich will also nur die Hauptvorzüge der Meininger hervorheben. Das Orchester bildet bei ihnen im wahrsten Sinne *ein Ganzes*, ein Individuum. Das Hervortreten der melodisch marquanten Stellen in den einzelnen Instrumenten oder Instrumentalgruppen geschieht immer so, daß die gleichzeitig beschäftigten harmonisch unterstützenden Instrumente kaum merklich (nicht coquett) die Tonfülle verringern. Dadurch wird der Inhalt eines Orchesterwerkes durchsichtig und speciell in Bezug auf contrapunctische Arbeit klar.

Die vollständige Plastik erlangt ein Orchesterstück aber erst dann, wenn auch der formelle Aufbau desselben in der Wiedergabe gewissenhaft berücksichtigt wird, wie es bei den Meiningern unter Bülow geschieht. Da werden alle Haupt- und Nebengruppen auseinandergehalten, alle Cäsuren marquirt und es wird vernünftig (ich möchte sagen: *logisch*) Atem geholt. Das Wort „Atem" ist hier selbstredend nicht nur im eigentlichen Sinne zu fassen, wie bei den Bläsern, sondern auch im übertragenen, wie bei den Streichinstrumenten. Ein Streichorchester, welches nicht zu atmen versteht, in welchem jeder Geiger auf eigene Faust phrasirt oder es auch gar nicht thut, fördert in den klarsten Tonstücken einen verwirrenden Gallimathias zu Tage. Complicirte moderne Werke haben daher zu ihrer Verständlichkeit ein noch gewissenhafteres Phrasiren nötig.

Stellen wie



müssen *also* gespielt werden:



Mit Einem Worte: sie müssen gesungen werden. Der stimmloseste Geiger oder Clavierspieler sollte Gesangsunterricht nehmen, um seinem Instrumentalvortrage denjenigen Grad von Naturwahrheit verleihen zu können, der durch richtiges Phrasiren erreicht wird und auf den Zuhörer eine Wirkung hervorbringt, welche dem mit diesem einfachen Geheimnisse nicht Vertrauten ganz unerklärlich erscheinen muß. Und dies ist auch hauptsächlich das künstlerische Geheimniß, welches Bülow seine Capelle mit unermüdlichem Eifer gelehrt hat. Allerdings geht er auch oft zu weit darin. In der Absicht, dem Hörer Etwas klar zu machen, wird er mitunter ein etwas aufdringlicher Docent und setzt damit das Kunstwerk zum Studienmaterial herab, indem er aus der mediçäischen die medicinische Venus macht. So habe ich dies am Anfange der im Uebrigen großartig gebrachten „Egmont"-Ouverture,*) ferner in Beethoven's C-moll-Symphonie bemerken müssen, in welch' letzterer die Cäsuren zu Unterbrechungen wurden, die den Zusammenhang störten. Hingegen kann wohl eine vollendetere Wiedergabe des letzten Satzes der ersten Symphonie (besonders der einleitenden Tacte) und der dritten Leonorenouverture von Beethoven oder der „Faust"-Ouverture von Rich. Wagner (in welcher das Orchester ein unübertreffliches Unisono-Crescendo macht) nicht gedacht werden. Bülow ist jener Dirigent, den Liszt für die Kunst ersehnte, als er den geistvollen Ausspruch that: „Der Dirigent soll kein Ruderknecht sondern ein Steuermann sein!" Das „Tactgeben" tritt bei Bülow ganz in den Hintergrund, denn der exacteste Rhythmus ist jedem der Musiker in Fleisch und Blut übergegangen; das bewies das vortreffliche Begleiten des von Bülow gespielten Beethoven'schen G-dur-Concertes ohne Dirigenten; Bülow lenkt nur; er erinnert durch unverkennbar bezeichnende Handbewegungen bei gewissen Stellen an Das, was er dem

---

*) Rich. Wagner wollte gewiß keine Zerrung des Kunstwerkes, wenn er vorschlägt, die erste Phrase der Ouverture sei „durch strafferes Anhalten" zu modificiren, indem er nämlich ausdrücklich hinzufügt: „sei es auch nur andeutungsweise" (s. Wagner's „über das Dirigiren," Ges. Schriften und Dichtungen, VIII, 374 flg.).

Orchester in den Proben eingeschärft hat u. s. w. — Johannes Brahms war mit Bülow nach Graz gekommen, um sein schönes B-dur-Concert in einem der Meininger Concerte zu spielen. Er spielte es nicht wie ein Pianist, weder so gut noch so schlecht, sondern wie der Componist des Werkes — und ein solcher Vortrag ist mir immer der liebste. Brahms, der viele Jahre hindurch der steirischen Hauptstadt ferne geblieben war, wurde daselbst mit Bülow enorm gefeiert. Nicht nur das Publicum zeigte den Künstlern seine Verehrung durch endlosen Beifall und Lorbeerspenden, sondern auch die Grazer Tonkünstler veranstalteten mit wirklich seltener Einmütigkeit den gefeierten Gästen zu Ehren ein Festbanquett. — Eigenthümlich muteten mich die von Bülow gemachten künstlerischen Aussprüche an. Der begeisterte Vorkämpfer Richard Wagner's, welcher sozusagen den „Tristan" „creïrt" und noch vor zwei Jahren eine Summe von 44000 Mark für den Bayreuther Fond durch Concerte zusammengebracht hat, will seit seiner neuesten Brahms-Phase nichts mehr von Wagner wissen. Nicht die Thatsache, daß er sich in Wien und Graz weigerte, Wagner'sche Orchesterstücke in das Meininger Programm aufzunehmen, spricht für das von mir Behauptete, denn Wagner hat nun einmal nicht für's Concert geschrieben und überdies ist die Meininger Capelle für die Anforderungen des Wagner'schen Orchesters mit Ausnahme der „Faust"-Ouverture und des von Bülow aus anderen Gründen nicht aufführbaren „Siegfried-Idylls"*) nicht reichhaltig genug, — sondern seine eigenen Urtheile über den Bayreuther Meister liefern den Beweis dafür. Nachdem nämlich Bülow die Behauptung aufgestellt hatte, daß er sich nur mehr mit den „drei großen B" (Bach, Beethoven, Brahms) abgebe, meinte er, daß nur diese — man könne es doch nicht bei Brahms bezweifeln wollen! — in's einundzwanzigste Jahrhundert hinüberreichen werden, was er hingegen von Wagner nicht zu glauben schien, dessen „Tristan" er „pathologische Musik" nannte. Zum Glücke darf man bei Bülow derartige Aeußerungen keineswegs zu

*) Das „Siegfried-Idyll" ist bekanntlich zur Geburtstagsfeier von Wagner's und Cosima's (Bülow's früherer Gemahlin) Sohn Siegfried componirt worden. Siehe S. 101.

ernsthaft nehmen; er spricht eben nicht nur sehr gern,*) sondern coquettirt auch ein wenig allen musikalischen Parteien gegenüber in gerechter Verwerfung jedweden Parteiwesens mit dem verständnißinnigen Lobpreisen der betreffenden von jenen Parteien nicht anerkannten Meister. Es ist schon wahr, daß nur das wahrhaft Große eine Anwartschaft auf kommende Jahrhunderte hat: deshalb braucht man aber nicht das schöne Kleinere zu unterschätzen, wie es Bülow z. B. mit Jensen thut, den er witzelnd „die größte Componistin“ nannte, er, der ihn doch einst selbst in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ in die musikalische Welt mit einem überaus anerkennenden Artikel eingeführt hatte.

Von großen Virtuosen hat Graz noch mehrere in seinen Mauern beherbergt. So brachte Ignaz Moscheles, der bekannte Leipziger Pianist und Componist, jeden Sommer bis zu seinem Tode auf dem reizenden mit Villen übersäten Grazer „Rosenberge“ zu. In früheren Jahren haben Liszt, Clara Schumann, Laub, Joachim u. s. w. wiederholt in Graz concertirt, in der letzten Zeit Pablo de Sarasate, von dessen echt künstlerischem, tief innigen Vortrage des ersten Bruch'schen Violinconcertes ich im höchsten Grade überrascht war, da ich mir nach Allem, was ich über Sarasate gehört und gelesen hatte, einen feurigen Bravourtechniker à la Sauret (s. S. 82) mit elegantem Applomb vorgestellt hatte. Die Geiger Stanislaus Barcewicz (markiger Ton, leidenschaftliches und doch plastisches Spiel), Franz Ondříček (süßer Ton, eleganter aber zugleich tief inniger Vortrag), Maurice Dengremont (damals noch unfertig, als ich ihn hörte) und die Geigerinnen Frau Normann-Neruda (classische und energische Vortragsweise) und Signorina Teresina Tua (elegisches Spiel mit kleinem aber lieblichem Tone) ließen sich auch vor dem Grazer Publicum, und zwar mit sehr großem Erfolge hören. Bei der zuletzt genannten liebenswürdi-

*) Seine vielfachen ungenirten Anreden an das Publicum sind bekannt, so die Affaire „Circus Hülsen“, die Apostrophe an den Referenten des Wiener „Fremdenblattes“, ferner die Worte an das Wiener Publicum, welche er nach fanatischem Applaus über eine von ihm am Schlusse des Concertes gespielte Fuge scherzhaft drohend sprach: „Meine Verehrten, wenn Sie noch länger applaudiren, so spiele ich gleich die Fuge noch einmal!“ u. s. w.

gen kleinen Italienerin schlugen die Wogen der Begeisterung ihrer dort zahlreich lebenden studentischen Landsleute so hoch, daß dieselben vor dem Theater die Pferde ihres Wagens ausspannten und sie selbst in's Hôtel zogen.

Anton Rubinstein concertirte öfter in Graz und erregte daselbst wie überall die glühendste Begeisterung. Wie oft wurde schon die Frage an mich gestellt!: „Wer ist denn bedeutender als Clavierspieler, Liszt oder Rubinstein?" — Wer kann diese Frage beantworten? Wenn wir Liszt den „Ersten" nennen, so ist dies wohl vor Allem chronologisch aufzufassen. Liszt war überhaupt der Erste, welcher dem Claviere den Charakter allgemeinen musikalischen Empfindens aufprägte. Alle, die folgten, waren im großen Ganzen Nachahmer. Freilich würde man zu weit gehen, Chopin, Rubinstein, Bülow, Tausig, Mortier de Fontaine, Brassin rc. nur Nachahmer zu nennen; sie sind es blos in der Idee des Musikmachens auf dem Claviere, keineswegs aber im Besonderen. Jeder der Genannten repräsentirt einen ganz selbstständigen künstlerischen Charakter; man könnte ihnen bezeichnende Namen geben; es würde dann allenfalls Chopin der Autobiograph, Rubinstein, dessen „objectivste" Leistung von fascinirender Subjectivität durchdrungen ist*), der Titane, Bülow der Philosoph, Tausig der geniale Eklektiker, Mortier de Fontaine der Historiker, Brassin der Idealist heißen müssen u. s. w. Ein eigenthümliches Gemisch von Allen aber ist Liszt. Er repräsentirt den Begriff künstlerischer Internationalität im weitesten Sinne. Liszt kann schwärmen, glühen, beruhigen, erbarmen, weinen, lachen und donnern — er kann Alles; dabei erfaßt er die Muse des melodischen Schubert (siehe seine Transscriptionen Schubert'scher Lieder und die Instrumentation Schubert'scher Märsche), sowie die feurigen Rhythmen des Magyarenthums, die modeartige Chansonnette der Franzosen wie die altitalienische Kirchenmusik (siehe seine Transscription des „Ave Marie" von Arcadelt und seine eigene Composition der „Seligkeiten" im Oratorium „Christus"), die musikalisch-drama-

*) Dies beweist sein oft höchst willkürlicher Vortrag Beethoven'scher Musik, z. B. von Op. 53, und das alles Maaß übersteigende rasende Tempo in jedem von ihm gespielten Allegro. Das ist nicht nach Jedermann's Geschmack, wenn es auch hinreißend zu wirken vermag.

tischen Werke eines Wagner wie die leichtgeschürzte Muse eines Donizetti (siehe seine Transscription von „Lucia"), die Romantik Schumann's wie die geflügelten Rhythmen von Strauß. Er spricht in allen Sprachen. Rubinstein hingegen spricht nur Eine Sprache, aber die in allen Formen mit hinreißender Beredtsamkeit. Was ihm gefällt, übersetzt er sich, jedoch stets nur in sein Idiom.

Es kann also höchstens in gemessener Entfernung vom Eindrucke, den beide Künstler ausüben, ein sogenanntes „objectives Urtheil" gefällt werden, oder es muß die Sympathie für eine oder die andere Individualität den Ausschlag geben. Folgende zwei Anekdoten charakterisiren Liszt und Rubinstein in ihrer Verschiedenheit als Menschen vollständig.

Rubinstein spielt bei Hofe (ich glaube: in Rußland). Während seines Clavier-Vortrages spricht der Kaiser hinter Rubinstein mit seiner Nachbarin. Rubinstein unterbricht das Spiel in heftigem Zorne und entfernt sich in wütender Erregtheit. Liszt widerfährt ganz dasselbe. Er unterbricht zwar auch sein Spiel, steht aber ruhig auf, wendet sich um und sagt — über den Grund der Unterbrechung befragt — mit einer tiefen Verbeugung: „Wenn Seine Majestät spricht, geziemt es mir zu schweigen." Es ist gewiß kaum möglich, die Beiden besser zu skizziren als durch diese Anekdote.

Bezeichnend ist übrigens für Rubinstein's Genialität folgender Vorfall, der sich in Graz ereignete. Rubinstein hatte ein chronologisch geordnetes Clavierprogramm mit Compositionen von Bach bis Liszt (resp. Rubinstein) veröffentlicht. Es war aber Allen verwunderlich, daß Rubinstein's Lieblingscomponist Schumann gänzlich in demselben fehlte. Sobald er darauf aufmerksam wurde, ließ er Schumann's „Carneval" einschalten. Als er nach der zweiten Abtheilung das Podium wieder betrat, um diese Nummer zu spielen, theilte ich ihm, da ich gerade einen Podium-Platz knapp hinter Rubinstein's Flügel hatte, im Namen Vieler aus dem Publicum mit, daß der „allgemeine Wunsch" laut geworden sei, er möge statt des „Carneval" Schumann's „Etudes symphoniques" spielen. Rubinstein besann sich keinen Moment, setzte sich an den Flügel und entzückte Alles mit dem genannten umfangreichen Werke, welches er sozusagen aus dem Stegreife

gespielt hat. Für Rubinstein's Witz spricht folgender Zwischenfall: Nach dem Vortrage der sogenannten „Mondscheinsonate" von Beethoven drückte ihm im Künstlerzimmer eine bornirte in Ekstase schwimmende Aristokratin ihre wertvolle Bewunderung aus und fügte ihren Huldigungen die Worte bei: „Mein Töchterlein spielt nämlich diese Sonate auch!" Rubinstein, der in den Zwischenpausen sich nicht genug mit russischen Cigaretten narkotisiren konnte, wendete sich mit verbindlichem Lächeln an die wohlwollende Dame und erwiderte ihr dann: „Ah, würde ich das gewußt haben, hätte ich die Sonate nicht gespielt!"

Nun soll Rubinstein, der himmelanstürmende Pianist und geistvolle Tondichter, sehr verstimmt über die steten Mißerfolge seiner mit beängstigender Productivität zu Tage geförderten Opern sein. Dieses Genre scheint ihm am fernsten zu liegen, und gerade darin ist er am unermüdlichsten. Vor Kurzem ist der Meister fast erblindet; leider scheint er auch der größten Erscheinung der Neuzeit gegenüber blind zu sein, denn er gebrauchte während seiner Anwesenheit bei den Bayreuther „Parsifal"-Aufführungen im Jahre 1883 ein vernichtendes Schimpfwort über die Musik des „Parsifal", welches mehrere Umstehende hörten. Das war — — — unvorsichtig!

Bald hätte ich noch zu sagen vergessen, daß auch Mozart kurze Zeit in Graz verlebte. Das Gartenhäuschen, in dem er arbeitete, ist noch erhalten; es gehört zum „Mozarthofe" in der Schubertgasse (!). — Auch Franz Schubert brachte einige Wochen*) in der ihm befreundeten Grazer Familie Pachler zu. Der Stadt Graz hat er eine liebenswürdige Aufmerksamkeit mit der Composition der „Grätzer Walzer" und des „Grätzer Galopp" erwiesen, ein unvergängliches Denkmal aber hat er ihr mit der leider unvollendet gebliebenen großartigen H-moll-Symphonie gesetzt, deren Manuscript er dem steiermärkischen Musikvereine widmete. — Und Richard Wagner, war er nie in Graz? Nein, aber sein Geist lebt dort mehr wie irgendwo. Der Grazer Zweigverein des nach Wagner's Tode gegründeten „allgemeinen Richard Wagnervereines" ist relativ der nummerisch-größte

*) Im Sommer 1827.

von allen bestehenden vierhundert Zweigvereinen.*) Wir haben dort tapfere Kämpfer für unsere neue deutsche Kunst, vor Allem Dr. Friedrich von Hausegger, den unermüdlich schriftstellerisch thätigen, einst mutigen, nun consequenten Vertreter der Wagner-Sache, Operncapellmeister Dr. Carl Muck, den hochbegabten Wagner-Dirigenten, und Friedrich Hofmann, den thatkräftigen ideellen und materiellen Förderer der Bayreuther Idee!

*) Bayreuth ausgenommen.

V.

Ideeen über nationale Musik.

(1885.)

Schon oft hat sich mir die Frage aufgedrängt: Warum versuchte man es noch nie, die Verschiedenartigkeit der Mundarten einer Sprache, z. B. der deutschen, nicht nur zu constatiren, sondern auch musikalisch zu notiren, indem man die Eigenart des Tonfalles der verschiedenen Dialekte rein akustisch beobachtet und dann ein Schema zusammenstellt, welches einen Ueberblick über den sich im Sprechtone ausdrückenden Charakter unterschiedlicher Verzweigungen eines gemeinsamen Sprachstammes gewähren könnte? Die Sache scheint, oberflächlich betrachtet, wenig belangreich; und doch, welche Perspektive würde sich mit diesem Unternehmen dem Ethnographen erschließen, der das Wesen eines Volkes nicht mehr wie bisher von Außen nach Innen gehend zu ergründen hätte, sondern umgekehrt, indem er die Erscheinung aus dem inneren Wesen des Volkes, welches sich zunächst im Tone äußert, zu erklären beflissen sein müßte. — Möge man über den Ursprung der Sprache denken wie man will, Eines steht fest, daß die CulturSprache ein aus vieltausendjähriger Entwickelung hervorgegangenes Resultat allgemeiner cultureller Bestrebungen der Menschheit ist, welches seine nunmehr verblüffende Mannigfaltigkeit den einst unarticulirten Lauten unbestimmter Empfindungsäußerung im Laufe der Zeiten mit eiserner Consequenz abgerungen hat.

Auch das Thier empfindet; doch ist es in Folge des Mangels mächtiger innerer Antriebe nicht bis zur Sprache gekommen. Je mannigfaltiger die Lautäußerungen eines lebenden Wesens sind, desto feiner geartet ist sein Empfinden. Diese Beobachtung kann beim Thiere wie beim Menschen gemacht werden.

Was den Menschen betrifft, so giebt es Volksstämme deren Sprache ebenso arm ist wie deren Cultur im Allgemeinen, denen eben der Impuls sich nach Außen hin zu bethätigen, mangelt, daher auch bei ihnen kein auffallendes tonliches Ausdrucksbedürfniß vorhanden ist. Völker mit einer hohen Cultur haben aber nicht nur eine wortreiche, stylistisch bewegliche Sprache, sondern eine lebhafte, fesselnde Melodie der Sprache; je öfter aber die Wiederkehr eines gewissen Durchschnittstones in dieser von mir bezeichneten Sprachmelodie erfolgt, desto monotoner klingt dieselbe und desto sicherer können wir auf ein geringes seelisches Ausdrucksbedürfniß des betreffenden Volkes schließen. Selbstverständlich ist es, daß ich hier unter hoher Cultur nicht die Errungenschaften des absoluten Gedankens, sondern vor Allem das Kunstbedürfniß verstehe, welches die natürlichste und zugleich vollendetste Aeußerung eines regen Seelenlebens ist. Was wir aus der Monotonie oder Lebendigkeit der Sprachmelodie eines Volkes nur schließen können, verdeutlicht uns außerordentlich die Gesangsmelodie dieses Volkes κατ' ἐξοχήν — die Nationalmelodie. Diese ist das reine, ungetrübte Spiegelbild des Volkscharakters; sie erschließt denselben Jedem, der wahrhaft musikalisch ist, d. h. Dem, der ihr seine tönende Seele entgegenbringt.

Diejenigen Völker, welche eine lebhafte Sprachmelodie haben, wie die Italiener, Franzosen, Polen, Süddeutschen, weisen ein weit regeres Kunstschaffen auf als die Völker mit monotonem Sprachklange wie die Spanier, Holländer, Engländer, Norddeutschen. Ich sage ausdrücklich „Kunstschaffen", nicht Kunstinteresse, denn die Freude an der Kunst ist noch lange keine Kunstbethätigung.

Dieses allgemeine Ergebniß läßt sich aber mit Erfolg auf die einzelnen kleineren und kleinsten Zweige eines großen Stammes anwenden. Die Mundarten der deutschen Sprache z. B. sind überaus verschiedenartig. Jedermann empfindet es, daß der Lüneburger Bauer für das Ohr kaum eine Silbe seiner „deutschen" Sprache ähnlich articulirt oder „singt" wie der „untersteirische" oder der Luzerner Bauer. In den Alpen hat sogar jedes Thal gewissermaßen seine eigene Mundart und Sprachmelodie, und ebenso mannigfaltig sind die Dialekte der Gesangsmelodie, die Gattungen der nationalen Musik. Diese selbst geht ebenso aus

den klimatischen, topographischen und politischen Verhältnissen eines Volkes oder einer abgeschlossenen Gemeinde hervor wie die Trachten, Sitten und die Religionsübungen.

Es ist mir hier lediglich darum zu thun, die Aufmerksamkeit meiner verehrten Leser auf ein meines Erachtens unverdient vernachlässigtes ethnologisches Forschungsgebiet zu lenken; es fällt mir aber keineswegs bei, etwa erschöpfende Deductionen machen zu wollen. Die Thatsache steht jedoch unverrückbar fest, daß jede Nation oder größere Gemeinde, in den Gebirgsländern sogar jede Wasserscheide, ihre melodisch, oft sogar harmonisch eigenartige musikalische Ausdrucksweise hat, welche trotz des sonst viele Charaktereigenthümlichkeiten verwischenden lebhaften modernen Verkehres und trotz dem im Grunde nicht zu bestreitenden gewissermaaßen internationalen Wesen der Musik bisher keinerlei fremdem Einflusse oder irgend welcher Veränderung unterworfen war. Wie grundverschieden ist der Charakter der steirischen, kärnthischen, tirolischen und schweizerischen Nationalmelodieen! Wer die musikalischen Eigenthümlichkeiten eines jeden dieser Länder kennt, wird die Melodieen oder Harmonieen ihrer Volksweisen ebensowenig verwechseln können wie z. B. die der böhmischen mit denen der russischen oder der dänischen mit denen der norwegischen u. s. w. Und das muß seinen guten Grund haben, denn jeder blinde Zufall ist ausgeschlossen, wo eine so mächtige Gesetzmäßigkeit sich zeigt. Diesen Gesetzen ist aber auch der Einzelne unterworfen. Wie wir uns Sophokles nur in griechischer, Goethe nur in deutscher, Corneille nur in französischer Sprache ihrem wahren Charakter gemäß zu denken im Stande sind, so können wir auch Gounod nur als Franzosen, Grieg nur als Norweger, Rossini nur als Italiener und Wagner nur als Deutschen denken; denn es giebt keinen Künstler, daher auch keinen Componisten, der — wenn er noch so groß angelegt wäre — ohne die ihm auf die Stirne gezeichnete nationale Charakteristik Er selbst sein könnte. Jener Tondichter, dessen Nationalität sich nicht in jedem seiner Töne zu erkennen giebt, kann nie wahrhaft groß sein. Und dies ist das Kennzeichen des semitischen Fremdlings, daß er überall und doch nirgends zu Hause, daß er alle Sprachen spricht, nur nicht seine eigene; wer könnte z. B. Meyerbeer nicht zuweilen für einen

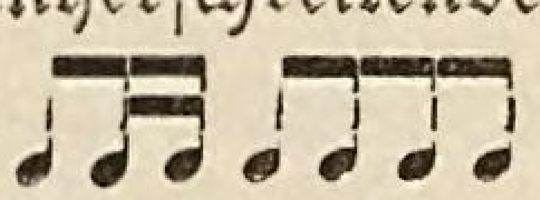
Deutschen oder Franzosen, oder warum nicht gar auch für einen Polen oder Italiener halten? Das ist ein ruheloses Wandern durch alle Lande! —

Wenn Rich. Wagner einmal gesprächsweise äußerte: „Das Volk ist stets der Erfinder; der Einzelne nur das Medium, durch welches die Erfindung zur lebendigen Erscheinung kommt", so ist auch die Entstehung des Volksliedes erklärt. War im Volke das drängende Bedürfniß nach einem Volksliede vorhanden, so „erfand" Einer ein solches, empfand aber dabei kein individuelles, sondern ein Gesammtgefühl: er fühlte sich als der Auserwählte, durch den sich sein Volk künstlerisch äußerte.

Dieses echte Volkslied, welches stets der Ausdruck innigsten Volksgemütes ist, soll auch nur vom Volke gesungen werden. Man verpflanze es nicht in den schwülen Concertsaal, allwo ihm das Herz bricht und es jammervoll dahinsiecht, wenn es nicht gar zum Zerrbilde seiner selbst werden will, indem es, an sonnige Freiheit gewöhnt, seine Naturexistenz unfreiwillig aufgiebt und als Treibhauspflanze in den präparirten Humus des Liedertafelquartettsatzes versetzt wird, um auch von jenen „Edlen" gehört zu werden, die nur mitleidig lächelnd auf das Volk herabzusehen gewohnt sind. Ich kann mich in diesem Punkte gar nicht mit P. K. Rosegger's Ansicht befreunden, der in einer seiner genialen „Bergpredigten", in welcher er mit Recht eine Lanze für das Volkslied bricht, den Vorschlag macht, das arg vernachlässigte Volkslied durch eifrige Pflege im Concertsaale wieder neu zu beleben. Das wäre ein verfehlter Weg. Es hat eben gar Manches der Zeit- und Volksgeist geändert: Singt das Volk seine Lieder nicht mehr so gern wie früher, so hat dies einen tiefgehenden Grund, und dagegen läßt sich mit tausend Volksliederconcerten nicht ankämpfen. Man kann das Volk in schwerer Zeit nicht zum Liedersingen zwingen. Ein großer Volksdichter sagt: „Zan Liab'n und zan Bét'n kān' ma Neam'd nét'n" *) Und ich möchte noch dazufügen: Auch nicht zum Singen.

Warum spielt der Zigeuner mit glühender Leidenschaft seine

*) Dieser Vers Stelzhamer's lautet aus der oberösterreichischen Mundart in's Hochdeutsche übertragen: „Zum Lieben und zum Beten kann man Niemanden nöten" (nötigen, zwingen).

Melodieen unermüdlich bis in die späte Nacht hinein? Weil er keine wirtschaftlichen Sorgen hat wie unser Bauer in Deutschland und Oesterreich. Allerdings steht es noch nicht so ernstlich schlimm um unser deutsches Volkslied. Es stirbt nicht so rasch bei der Lebenskraft, die ihm innewohnt! — Das Volkslied ist doch jedem Volke unentbehrlich, das einen wahren Charakter hat, denn es ist der Repräsentant des Nationalcharakters; verstummt manchmal auch der Mund des Volkes in Zeiten harter Bedrängniß, so brechen in lichteren Tagen unzählige Lieder aus seinem erleichterten Herzen hervor. Es giebt freilich Völker, die auch im Schmerze singen, so die Magyaren, Slovenen, Polen u. s. w. Der Deutsche gehört nicht zu diesen — er schweigt im Leide. Das einzige Leid, welches er singend äußert, ist Wehmut und Sehnsucht. Diese treten stets in der Durtonart auf und wirken dadurch ergreifender als die stumpfen Schmerzesäußerungen der Slaven in Moll. Betrachtet man die Volkslieder der verschiedensten Nationen oder auch die Compositionen hervorragender musikalischer Vertreter gewisser Volksstämme, so sind es viele Momente, welche in ihrer eigenartigen Vereinigung das mit keinem anderen zu verwechselnde musikalische — also seelische — Bild der Nation geben, aus welcher erstere hervorgegangen sind. Diese Momente sind vor Allem: Rhythmus, Melodie und Harmonie. Bezeichnet nicht allsogleich der wild dahinrasende achttactige $^6/_8$-Rhythmus die italienische Tarantella, oder der majestätisch und ritterlich einherschreitende Dreivierteltact mit dem unverkennbaren Rhythmus  die Polonaise (Polski) der Polen*) oder die schwermütige in Tritonibus sich bewegende scheinbar unrhythmische Gesangsmelodie die in Ungarn eingebürgerte Zigeunerweise, oder die im Volke selbst vierstimmig gesungene durch eine fünfte sogenannte Ueberschlag-Stimme im Discant zu seltenem Wohlklange gebrachte Harmonie das in seiner Art einzig dastehende Kärnthnerlied? —

Ist nicht der Süddeutsche mit gewissen melodischen und harmonischen Wendungen fast unzertrennlich verknüpft? Finden wir sie doch gemeinsam in den stylistisch und schon durch die Zeit

*) Siehe darüber in Liszt's „Chopin" (übersetzt von La Mara), Leipzig, Breitkopf & Härtel, S. 23 flg.

ihrer Entstehung so verschiedenen Werken von Mozart, Schubert und Johann Strauß! —

Melodieen können wohl „wandern", wie es Wilhelm Tappert in seinen „musikalischen Studien"*) unter dem Titel „wandernde Melodieen" nachweist, nie aber ihr Charakter, denn dieser ist stets nur aus einem bestimmten nationalen Empfinden hervorgegangen; ein polnisches Volkslied wird nie mit einem steirischen Jodler verglichen werden können; sollte auch in der That der melodische Gedanke des ersteren in den letzteren übergewandert sein, so wäre dies noch lange keine musikalische Seelenwanderung! —

In dem unerschöpflichen Reichthume nationaler Musik gäbe es wahrlich viel Stoff zum Sammeln, Denken und Forschen. Ein weites Feld liegt da für den Ethnographen noch brach. Ich wollte mit dem Vorstehenden nur anregen; weiter Nichts!

Vielleicht haben wir doch noch Etwas von unseren Forschern in dieser Hinsicht zu erhoffen.

*) Berlin, G. Guttentag.

VI.

Aufgabe der Tages-Kritik.

(1885.)

Zuerst erschienen im „Heimgarten“ (Monatsschrift, Graz).

„Ein Jeder hört doch nur, was er versteht."
(Goethe).

Fragen wir uns einmal rückhaltslos: Was ist das Wesen der heutigen Kunst-Kritik, und in welchem Verhältnisse steht dasselbe zur eigentlichen Aufgabe, welche derselben gestellt ist? — Oft gewiß haben sich diese Fragen dem unbefangenen gebildeten Leser moderner Zeitungen und noch mehr dem von kritischem Lob und Tadel gleichmäßig gefolterten Künstler aufgedrängt. Doch die öffentliche ernste Beantwortung derselben mußte stets unterbleiben, da eine solche dem Zeitungsleser — als ihn nicht direct berührend — stets ziemlich gleichgültig war, dem waffenlosen, weil durch Abwehr erneuten kritischen Angriffen sich aussetzenden, Künstler jedoch bisher gänzlich versagt sein sollte. Die kritische Gilde selbst begnügte sich mit dem mehr oder minder leicht erworbenen mächtigen Einflusse und den damit verbundenen Emolumenten (Freibesuch von Theatern, Concerten und Gallerieen und guter Bezahlung durch die Redactionen), hatte also nicht sonderlich viel Veranlassung, ihren Beruf auch auf die Kunstkritik selbst auszudehnen.*) Und gerade in dieser öffentlich nie beurtheilten Thätigkeit liegt die mit keiner anderen vergleichbare Macht des Tageskritikers. Betrachten wir nur einmal das Wesen dieser täglichen Zeitungskritik im Allgemeinen, demungeachtet aber erschöpfend!

Es ist wahr, daß die Versumpfung unserer Kunstkritik nicht allein die Schuld unserer Berufskritiker und der mutlosen Künstler ist, sondern daß dieselbe vielmehr tief in der Corruption des

---

*) Wenige Fälle sind da ausgenommen, in welchen es sich um größere künstlerische Principienfragen handelte.

Zeitungswesens im Allgemeinen begründet ist. Das rein geschäftliche Moment, welches die heutige Presse in allen Kundgebungen charakterisirt, erstreckt sich auch folgerichtig auf die Kunstkritik. Die erschreckende Concurrenz in der Publicistik stachelt den Selbsterhaltungstrieb der Redactionen zu einem fast maaßlosen gegenseitigen Ueberbieten an, welches in Folge des Mangels an genügender Menge disponiblen Stoffes in ein unmoralisches Treiben abscheuerregendster Art eingelenkt hat. Die neuesten Nachrichten auf jedwedem Gebiete zuerst — womöglich vor dem Statthaben der Thatsachen — zu bringen, ist die hervorragendste „Ehrensache" jedes Blattes; ob die Thatsachen selbst bei dieser Gelegenheit entstellt, durch phantastischen Aufputz unkenntlich gemacht oder gar gänzlich erlogen sind, darauf kommt es dem Redactionsbureau nicht an.

Welche Folgen mußte also dieses Vorgehen auch für die Tageskritik haben!

Das Publicum besucht Theater und Concert oder auch nicht. Es will wissen, was es da gehört oder allenfalls durch den Nichtbesuch versäumt hat. Kaum weit übertrieben ist es, wenn man die Behauptung aufstellt, daß der heutige Durchschnitts-Theater- oder Concertbesucher erst dann weiß, was er gehört oder gesehen, wenn er die Zeitung darüber gelesen hat. Angesichts eines so unerhörten äußeren Erfolges der Tageskritik sollte man — denke ich — von maaßgebender Seite doppelt darauf bedacht sein, daß der Leser auch die Wahrheit erfahre und nicht Urtheile, welche entweder durch alle möglichen Einflüsse von außen her oder auch durch Unfähigkeit oder Immoralität des Schreibers beeinträchtigt worden, oder an und für sich wertlos sind und dadurch den unwissenden Hörer nicht belehren, den urtheilsfähigen, aber z. B. noch gänzlich unerfahrenen, irreführen. Welche Consequenzen ein beständiges Leiten auf falschen Pfaden für unsere künstlerische Zukunft haben kann, ist unermeßlich. Es muß da, wie im Zeitungswesen überhaupt, energische Abhilfe getroffen werden. Wie aber kann dies mit Erfolg geschehen?

Bevor man ein Feld neu bebaut, reinigt man dasselbe vom Unkraut und pflügt es um. Die Reformation müßte also vom Grunde aus gescheh'n. Vorerst wären alle an den Zeitungen beschäftigten

Recensenten von zweifelhafter Moral, nicht ausreichender allgemeiner Bildung oder gar Unwissenheit in dem ihnen zur Kritik überwiesenen Kunstfache ihrer Thätigkeit an dem betreffenden Blatte zu entheben. Weit entfernt, ein Reactionär sein und gegen die einen hochbedeutenden culturellen Fortschritt bezeichnende Preßfreiheit ankämpfen zu wollen, behaupte ich doch unumwunden, daß ich eine Bethätigung des Staates bei der Reform der Tagskritik sogar für eine Pflicht desselben halte. Ebenso wenig als es eine Beeinträchtigung der Freiheit ist, daß z. B. ein österreichischer Advokaturscandidat seit der „Freigebung der Advokatur" seine gesetzlich normirten Staatsprüfungen, Rigorosen, Concipientenjahre u. s. w. zu absolviren hat, um die Advokatur ausüben zu dürfen, oder daß zur Vollgültigkeit des Privatlehrers oder Geburtshelfers gewisse staatliche Prüfungen gehören, ebenso wesentlich gehört es zum Schutze der Rechte von Staatsbürgern, daß auch der Künstler — wie in den obigen Fällen der Client, der Schüler, die gebärende Frau — vor Ignoranz und Willkür der Recensenten bewahrt werde.

Was Erstere betrifft, so dürfte der verantwortungsvolle Beruf des öffentlichen Kritikers, der vielfach mit dem des Lehrers Aehnlichkeit hat (und wie wichtig ist die Wahl eines Lehrers!) nur von Solchen ausgefüllt werden, welche staatlich festzusetzende Prüfungen über diejenigen Wissenszweige mit Erfolg abgelegt haben, die sie unumgänglich zur Ausübung ihrer schwierigen Pflichten beherschen müssen. Was Willkür oder Moral im Allgemeinen anlangt, so wäre eine gerichtliche Beeidigung Desjenigen in entsprechend zu präcisirender Form am Platze, welcher im Begriffe steht, sein schwieriges Amt als Kritiker anzutreten, etwa wie dies bei Telegraphenbeamten und Dolmetschen eingeführt ist. Dadurch könnte dem jetzigen Unwesen in der Hauptsache gesteuert werden.

Selbstverständlich ist es wohl, daß Moral und Wissen allein noch lange nicht den Kritiker machen, sondern daß wie zu jedem anderen, so auch zu diesem Berufe eine ganz ausgesprochene Anlage gehört. Die zum echten Kritiker unentbehrlichen Factoren finden sich aber nur selten in voller Vereinigung vor. Diese sind: scharfe Beobachtungsgabe und ein auf Ueberzeugung basirtes,

durch Nichts zu beeinflussendes Urtheilsvermögen, völlige Reife des Denkens, verbunden mit Lebenserfahrung, eine äußerst breit angelegte Bildung und gründliches, ja erschöpfendes Wissen in allen kunstwissenschaftlichen Fächern, und zwar in technischer, physikalischer, historischer und ästhetischer Beziehung, eine reiche Zuhörer-Praxis, Kenntniß nicht nur der localen Kunstzustände, sondern auch der von verschiedenen Ländern und Instituten, Sinn für die Natur des Künstlers, die Fähigkeit, auf dessen Intentionen einzugehen, ja selbst gewiegtes künstlerisches Können in jenen Gebieten, welche seiner Beurtheilung anheimgegeben sind, Wohlwollen gegen den Anfänger, Gefühl für die passende Anwendung von Strenge und Nachsicht, ein in jeder Hinsicht unbescholtener Charakter, welcher von jeher die allgemeine Achtung genießt, und — ein gewandter Styl. Das ist gerade nicht wenig! Ich will es nun versuchen, auf diese Einzelheiten näher einzugehen.

Vor Allem ist es ein Anderes, wenn der Kritiker für eine politische Zeitung als wenn er für ein Kunstfachblatt schreibt. Sein Urtheil wird sich nach dem Charakter des Blattes — nicht im Kerne, aber in der Form — gestalten müssen. Von den Lesern eines literarischen oder musikalischen Fachblattes kann der Kritiker Vieles voraussetzen, was er beim allgemeinen Zeitungspublicum nicht als bekannt annehmen darf. Analysen rein technischer Art wird er in Tagesblättern im Allgemeinen vermeiden müssen, da sie dem mit der künstlerischen Technik nicht vertrauten Leser unverständlich und langweilig sind und gar eine diesbezügliche ersprießliche Belehrung unmöglich die Aufgabe einer notgedrungen in knappem Rahmen gehaltenen Theater- oder Concertkritik sein kann. In einem Fachblatte wird ferner der Kritiker dem Künstler weit präciser und eingehender die nackte Wahrheit sagen können als in einem Tagesblatte, nicht nur, weil er technische Beweise für seine Aussprüche bringen kann, sondern auch, weil er nicht fürchten darf, von der Mehrzahl seiner Leser mißverstanden zu werden und dadurch den beurtheilten Künstler (wie es in politischen Blättern leicht möglich) in den Augen des oberflächlichen allgemeinen Publicums unwissentlich mehr herabzusetzen, als es ihm je in den Sinn gekommen ist; denn das Resumé des täglichen Zeitungslesers über Theater- und Concert-Referate ist meistens

von verblüffender Kürze und begnügt sich größtentheils mit dem bornirt-lakonischen Urtheile: „Ueber die Symphonie von X. ist im heutigen Morgenblatte geschimpft“ oder: „Die Oper von Y. ist gelobt“; dies erinnert mich unwillkürlich an die Frage einer Dame, mit welcher mich dieselbe in heiterste Verlegenheit versetzte; dieselbe lautete (es war im Jahre 1876, nach den Bayreuther Festspielen): „Ist die Nibelungentrilogie schön oder nicht?“ Woraus resultirt aber diese Genügsamkeit des Zeitungspublicums? Davon trägt wieder niemand Anderer die Schuld als die Recensenten selbst. Die meisten dieser Herren glauben sich ihrer Würde zu begeben, wenn sie wahrhaft ausgezeichnete Leistungen unbedingt lobend anerkennen, denn ihr „Geist“ findet nur dann einen angemessenen Tummelplatz, wenn er an der künstlerischen Leistung Tadelnswertes entdeckt. Da kann man doch sagen: „Das war schlecht“; „die Exposition des Drama's von A. ist zu breit angelegt, die Lösung zu rasch herbeigeführt; „die Ouverture von B. enthält zu wenig Contrapunct“ oder „ist zu stark instrumentirt“; oder: „In dem Bilde ‚Venus im Bade‘ des Herrn K. scheint uns die Carnation nicht ganz gelungen“; oder: „Componist C. droht nach dem gestern vorgeführten Streichquartette auf Abwege zu geraten, von welchen ihn zurückzuhalten, unsere ernste Pflicht ist“; oder: „Frl. D. distonirte gestern wiederholt“; oder: „Herr Capellmeister E. hätte die Tempi der Oper mehr Richter'sch als Herbeck'sch nehmen sollen“; oder: „Herr F. scheint in den Geist der Rolle Hamlet's noch nicht völlig eingedrungen zu sein; wir können uns mit seiner Auffassung keineswegs befreunden, zumal im 2. und 3 Acte“ u. s. w. in infinitum, wie wir solches Geschwätze täglich in Hülle und Fülle zu lesen Gelegenheit haben können. So erzieht man allerdings das Publicum nicht, und so erwirbt man sich nicht die Achtung und Liebe der „recensirten“ Künstler. Der Kritiker muß — d. h. wenn er überhaupt im Stande ist, über die banalsten Gemeinplätze obiger Art sich zu erheben — beweisen, was er tadelt. Geschieht dies auch öfter beim Tadel, so wird es beim Lobe meist ganz übersehen, da man es da für vollständig überflüssig hält, wobei auch das Lob gegen das Interesse des Künstlers gewöhnlich lakonisch kurz, der Tadel aber unverhältnißmäßig lang ausfällt.

Im innerlichsten Erkennen des wahrhaft Guten liegt die Hauptbedeutung des echten Kritikers.

Wie selten diese Eigenschaft vorhanden ist, zeigt die Verurtheilung der Leistungen vieler unserer großen Meister im Gegensatze zum marktschreierischen Anpreisen mittelmäßiger, ja sogar talentloser „Kunstdarbietungen“, was allerdings den fraglichen Wert für den Recensenten hat, als Protector eines „verkannten“ Talentes zu glänzen. Die Begründung eines lobenden Urtheiles ist weit schwieriger wie die eines tadelnden, denn zu ersterer gehört volles Verständniß für die Intentionen des Künstlers, deren Darlegung für das Publicum ebenso lehrreich wäre, da sie in ihm die Ueberzeugung von dem Werte der genossenen Kunstleistung weckt, als sie für den complicirt fühlenden und gestaltenden Künstler selbst erwünscht sein müßte, insoferne ihm dadurch mit Hilfe des Kritikers ein innerer ungemein anregender Verkehr mit dem Publicum angebahnt wird. Dies führt mich auf die wichtigste Frage: In welchem Verhältnisse hat der Kritiker zum Künstler zu steh'n? Ist der Künstler noch kein Künstler, also unfertig, aber talentvoll, so ist maaßvolle Aufmunterung das Beste. Viele junge Talente sind durch zu unbedingtes Lob, viele durch fortgesetzten öffentlichen Tadel verdorben worden. Der Kritiker hat eine große Verantwortung gegen junge Talente; er übernimmt gleichsam die Pflichten des Lehrers. Er darf ebensowenig die Eitelkeit großziehen als das Schamgefühl ertödten.

Großes, berechtigtes, Lob wie detaillirten, scharfen, ja — wenn verdient — sogar verletzenden Tadel sage er dem jungen Künstler unter vier Augen; es muß nicht Alles gedruckt sein; ein ernst gesprochenes Wort vermag oft mehr als es zehn gedruckte Worte können, welche dem allgemeinen Mißverständnisse ausgesetzt sind und den strebenden Kunstjünger dem Publicum gegenüber in eine falsche Perspective bringen.

Ganz und gar talentlosen Anfängern gegenüber giebt es jedoch nur ein Vorgehen des Kritikers: sie mit unnachsichtlicher Strenge zu behandeln, ja ihnen — wenn möglich — jedweden Weg der weiteren Kunstthätigkeit abzuschneiden. Der erste Schmerz des also Gekränkten wird sich bei später notwendig erfolgender Selbsterkenntniß in Dankbarkeit gegen den offenen Richter ver-

wandeln müssen, denn es giebt kein größeres Glück, als von falschen Pfaden ab auf den richtigen Lebensweg geleitet zu werden. — Wie aber hat sich unser Kritiker gegen einen ausgereiften oder gar allgemein anerkannten Künstler zu verhalten? —

Er suche sich in die Eigenart desselben einzuleben, sich mit ihm gleichsam zu identificiren; er studire also seine Leistungen so gründlich, daß er den Künstler mit dem Publicum in gleichsam autobiographisch lebendiger Darstellung bekannt machen kann. Mit ausübenden Künstlern (Bühnenkünstlern und Concertanten) trachte er, unbekümmert um das Geschwätze der albernen Leute, welche aus jedem Verkehre zwischen Künstler und Kritiker auf ein materielles Emolument für letzteren schließen zu müssen glauben, in persönlichen Umgang zu treten, um so über die Intentionen des Künstlers von diesem selbst unterrichtet zu werden. Vor der Darbietung der Kunstleistung, sei diese ein Werk musikalischer, poëtischer oder bildender Kunst selbst, sei sie die Reproduction eines bekannten Werkes durch einen Schauspieler, Sänger oder Instrumentalvirtuosen, mache er das Publicum mit der Eigenart, dem Enwickelungsgange u. s. w. des zu Erwartenden durch eine Art Vorbesprechung so weit bekannt, daß eine würdige Vorbereitung auf das in Aussicht gestellte Kunstwerk möglich ist und der Genuß selbst ein erleichterter und dadurch erhöhter wird. Gelingt es unserem Kritiker aber nicht, sich in das betreffende Kunstwerk einzuleben, ja widerstrebt dasselbe sogar seinem ganzen Fühlen und Denken, so hat er die Aufgabe, gleichviel ob vor oder nach der künstlerischen Darbietung, eine objective Schilderung der Intentionen des Künstlers zu liefern, welcher er allerdings seine Bedenken in möglichst beweiskräftiger Form beifügen kann. Ist er aber principiell ganz und gar gegen das dargebotene einer ihm verwerflich scheinenden Kunstgattung angehörende Kunstwerk eingenommen*) (wie Viele es z. B. gegen die Form der „symphonischen Dichtung" oder gegen das Genre der Landschaftsmalerei oder des französischen Sittendrama's sind), und ist der Schöpfer desselben von innerer Bedeutung, so wandere

*) Fehler absoluter Art sind im Voraus ausgeschlossen, wenn ich von einem Kunstwerke spreche.

Ersterer als „Prophet" „zum Berge" und verlange nicht, daß der „Berg" zu ihm komme; er tadle dann ernst und würdig — wenn auch streng — aber, wohlgemerkt: „mit dem Hut in der Hand"! Ein Werk von Beethoven, Raphaël oder Shakespeare, beurtheile er — und sei es das Schwächste, was Einer dieser Meister geschaffen — zwar aufrichtig und unbeeinflußt von dem Klange des Namens seines Schöpfers, jedoch erst dann, wenn er dem Leser auf das eindringlichste eingeschärft hat, daß das Werk eben von einem Beethoven, Raphaël oder Shakespeare sei!

Die Hauptsache bleibt aber stets — wie schon oben erwähnt — das Eingehen auf das Wollen des Künstlers, denn aus ihm erklärt sich vielfach das Kunstwerk selbst. Heinrich Heine sagt so trefflich: „„Der große Irrthum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: „Was soll der Künstler?" Viel wichtiger wäre die Frage: „Was will der Künstler?" oder gar: „Was muß der Künstler?"" — Ist diese Frage gestellt und beantwortet, dann entscheide der Kritiker, in wie weit es dem Künstler gelungen ist, sein Wollen zur künstlerischen That zu machen. Und erst darnach untersuche er, in wie weit diese wirklich als That zu bezeichnen ist, d. h. zu wie großen Theilen diese That ihre Entstehung dem Talente, zu wie großen sie dieselbe dem Können oder der im speciellen Kunstwerke zum Ausdrucke gelangenden schöpferischen Idee verdanke.

Das moralische Moment im Berufe des Kritikers, welchem ich nun meine Aufmerksamkeit zuwenden will, zu beleuchten ist keine so leichte Aufgabe, und doch verdient auch diese eine energische gedankliche und thatsächliche Lösung, wenn wir die so arg darniederliegende Kritik einst wieder zu der idealen Höhe erheben wollen, von welcher aus der Kritiker Lessing zu seinen Zeitgenossen sprach. —

Die gemeinsten Charakterzüge von Vertretern moderner Tageskritik, wie sie leider noch genug häufig — besonders in Großstädten — vorzukommen pflegen, will ich lediglich zur Vervollständigung des Bildes, das ich zu geben im Begriffe bin, anführen, bei denselben aber nicht allzulange verweilen, da sie eine ausführliche Erörterung leicht entbehren können. Zu diesen gehört vor Allem die Bestechlichkeit einzelner Kritiker. Wenn auch gar mancher

charaktervolle Kritiker besonders von Seite gekränkter oder in ihrer Eitelkeit verletzter, oder gegen ihre besser beurtheilten Collegen neidischer Künstler als „bestechlich“, „zugänglich“ u. s. w. bezeichnet, sagen wir kurzweg: verläumdet wird, so finden wir doch bei vielen Anderen die Bestechlichkeit verschiedenster Art in Wahrheit vor.

Es sollte ebenso das Recht des Künstlers sein, die Bestechlichkeit eines Recensenten — wenn sie erwiesen ist — gerichtlich verfolgen zu können, wie es das Recht eines boshaft oder leichtsinnig verläumdeten ehrenwerten Recensenten ist, gegen den Verläumder wegen Ausstreuung unwahrer ehrenrühriger Gerüchte amtlich zu klagen.

Es muß nicht immer die plumpe Annahme von Geld sein, welche dem Kritiker den Charakter der Bestechlichkeit aufprägt; es genügt dazu vollkommen die Nichtzurückweisung jeder Art von Geschenken (Blumen, Cigarren 2c.) oder anderer Aufmerksamkeiten (Einladungen zu Diners, Zusendung von Freiplätzen im Theater und Concert für Familienangehörige) oder gar der Gunstgewährungen von Damen, welche nichts weniger als geeignet sind, z. B. die heutzutage schon vielfach unberechtigt gewordene sittliche Verrufenheit des Schauspielerstandes zu verwischen und diesen selbst zu den ihm gebührenden socialen Rechten zu verhelfen.

Die Thatsache, ob die Uebermittelung irgend eines Geschenkes an den Kritiker vor oder etwa unter dem Vorwande des Dankes erst nach Erscheinen der Kritik vor sich geht, bleibt im Falle der Annahme desselben gleich gravirend für die Moralität des Beschenkten, selbst wenn die Kritik dadurch unbeeinflußt geblieben sein sollte. Sehen wir aber ganz von der Bestechlichkeit ab, so kann es noch genug unmoralische Momente im Berufe des Tageskritikers geben.

Läßt sich derselbe z. B. durch Verwandtschaft, Freund- oder Feindschaft oder gar durch alberne Verliebtheiten wissentlich in seinem Urtheile zu Gunsten oder Ungunsten eines Künstlers oder einer Künstlerin beeinflussen, so verletzt er die Pflicht eines moralischen Kritikers, was allerdings bei unwissentlicher Beeinflussung mehr als Mangel eines männlich festen Charakters wie als Immoralität gelten muß. Eine absolute Unparteilichkeit,

wie wir sie stets vom Kritiker zu fordern gewohnt sind, giebt es nach meiner innersten Ueberzeugung nicht. Eine Unparteilichkeit, worunter wir uns eine Art streng richterlicher Gerechtigkeit zu denken pflegen, bei welcher jedweder außerkünstlerische Eindruck vollständig ausgeschlossen erscheint, oder ein von jeder Nebenstimmung losgelöstes absolutes Urtheil, wie ein gleichsam sehnsuchts- und leidenschaftsloses Schweben über den heißen Kämpfen der verschiedensten Kunstparteien wäre etwas ebenso Göttliches als Langweiliges und Kaltes. Alle großen Kritiker haben sich für ein Ideal begeistert, das sie ihr ganzes Leben hindurch mit Wärme verfochten, freilich ohne beschränkte Voreingenommenheit gegen die Ideale Anderer. Unbedenklich können wir den Fortschritt in der Kunst als das allgemeinste und edelste Ideal betrachten, für welches der Kritiker mit Mut und Ausdauer — oft gegen die Gesinnung des gern am Alten klebenden Publicums — zu kämpfen hat, so daß auch er ein Märtyrer seiner Idee sein kann. Ist es — wie dies wohl nicht bezweifelt werden darf — die Aufgabe des Kritikers, die Kunst zu fördern, so muß er nach dem Erkennen eines wahrhaft bedeutenden, das Kunstgebiet erweiternden Künstlers die Idee desselben aufnehmen, dem Publicum verständlich und schließlich unentbehrlich machen und so den Entwickelungsgang des Künstlers fördern und den Verkehr desselben mit dem Publicum erleichtern, um ihn zu neuem Schaffen anzuregen, ihm aber nicht den Weg erschweren oder gar abschneiden, den dieser gefunden hat und mit Hingabe seines ganzen Wesens zu wandeln nicht müde wird, so daß er sich nun den Durchgang mühevoll erkämpfen muß oder wohl auch, wenn ihn seine Kräfte verlassen, auf halbem Wege kraftlos zusammenbricht. Man sagt zwar, daß das wahre Genie sich immer Bahn breche, bedenkt aber dabei nicht, daß wir dies nur von Solchen wissen, welche sich eben durchgerungen haben, daß wir aber über die vielen Unglücklichen nicht unterrichtet sind, welche im Kampfe mit der Alltäglichkeit erlegen sind. Ueber das Vorgehen des weitaus größten Theiles der Kritik gegen jetzt als unbestritten groß dastehende Künstler bieten uns die Zeitungsarchive vergangener Zeiten die haarsträubendsten Belege, besonders bezüglich der Werke Beethoven's, Grillparzer's,

Wagner's. Und trotzdem ist man noch nicht gewitzigt und wird nicht müde, das ernst Strebende und groß Angelegte kleinlich zu benergeln oder gar — lächerlich zu machen. Dies führt mich zu einem der widrigsten Züge der modernen Kritik, besonders eines gewissen großstädtischen Theiles derselben. Dieser unmoralische Charakterzug ist die Frivolität. Oder ist es etwa nicht frivol bis zum Ekel, wenn mit dem Ideal, dem ehrlichen Streben eines womöglich noch von Existenzsorgen tief bedrückten Künstlers öffentlich gewitzelt und gespaßt wird? Der Kritiker dieses Calibers beschimpft mit einem solchen Vorgehen nicht nur die vertrauensvoll in seine Hände gelegte ihm heilig sein sollende Kunst, sondern seinen eigenen Beruf. Die Gilde der Kritiker sollte es nicht dulden, daß solche frivole kritische Hanswurste, welche die Kunst und den Künstler mißbrauchen, um ihr trübes Licht leuchten und ihren schmutzigen Witz glänzen zu lassen, in ihrer Thätigkeit belassen werden; sie sollte dagegen gemeinsam energisch protestiren, indem sie darin die Ehrenrettung ihres Berufes erblickt.

Doch jene saubere Rotte hat es bereits zu einem ganz originellen Styl gebracht, um dessen äußeren Glanz sie die Vertreter ernster Kritik gewiß nicht beneiden werden. Dieser Styl rekrutirt sich aus baroquen Phrasen, die mit der Kunst gar nichts zu thun und nur den Zweck haben, den Leser zu blenden, ferner aus mehr oder minder guten Witzen, welche oft auf Kosten der eigenen Ueberzeugung, immer aber zum Zwecke der Bespöttelung des „besprochenen" Künstlers oder Kunstwerkes gemacht werden und dadurch zu eigenthümlicher, fast grausamer Unterhaltung für das durch sie verdorbene Lesepublicum dienen. Jener Kritiker erhält doch schließlich immer den Vorzug, welcher die besten und rücksichtslosesten Späße bietet. Jeder, der da einen anständigen Weg einschlagen wollte, würde risquiren, ungelesen zu bleiben. Die Repräsentanten jener Race aber, welche sich des einträglichen Zeitungswesens zum größten Theile bemächtigt hat, wollen nur solche Mitarbeiter, deren Beiträge „gerne" gelesen werden, sonst verlieren sie die Abonnenten; und das ist das Schlimmste, was ihnen begegnen kann. Sie bezahlen daher die Leistungen der gerne gelesenen — meist ihrem Stamme angehö-

rigen — Kritiker vortrefflich, denn diese thun schließlich um's Geld Alles, oder doch Viel.

Die Schreiber dieser Sorte coquettiren mit „geistreichen“ Einfällen, Vergleichen, witzigen Aperçus, frivolen Bemerkungen, und gewinnen so spielend die Gunst ihres Publicums, welche sie dem Künstler neidisch zu entwenden beflissen sind, während dieser unerschöpflich mit vollem Herzen und in Liebe spendet. Ein solches Gemisch widerlicher Ingredienzen wird noch dazu ohne Bedenken mit Lügen versetzt, wie sie im Zeitungswesen zum „guten Tone“ gehören, und in einem eigens dafür entwickelten fremdartig glatten, aufdringlich wohlklingenden, kurz: undeutschen Stylsurrogat dem arg getäuschten Publicum präsentirt.

Dies ist das Zerrbild der Kritik, wie es sich aus jenem oben erwähnten unmoralischen Zuge der Frivolität in gewissen — wohlbekannten — Städten herangebildet hat. Wenden wir uns mit Abscheu von dieser einer prunkhaft geschmückten Dirne vergleichbaren Afterkritik ab und betrachten wir schließlich wieder die hohe Aufgabe des echten Kritikers, dessen erstes Ziel die Förderung wahrer Kunst ist! Ein solcher Kritiker wäre eigentlich nur der Künstler selbst; denn er allein kennt das geheimnißvolle Leben, welches das Keimen der künstlerischen Idee bis zur vollen Gestaltung des Kunstwerkes in sich faßt, ganz und gar.

Wie wenig Künstler sind aber andererseits im Stande, neidlos für und mutig gegen ihre künstlerischen Genossen zu urtheilen und ihre kritischen Ideeen in überzeugender Form wiederzugeben, wie es z. B. Robert Schumann verstanden hat, der, was selten originelle, zielbewußte Künstler vermochten, auch Verständniß für die Bahnen Anderer hatte! Die Wahrheit des Spruches „Tantum quisque laudat, quantum se posse sperat imitari“ würde sich in der gegenseitigen Künstlerkritik nur zu oft erweisen. Dies bestätigen schon die mündlichen Urtheile der Künstler über einander, aus denen hervorgeht, daß Letztere sich nur allzuhäufig als Concurrenten (!) betrachten und nicht als Das, was sie in Wahrheit sein sollen: brüderlich nach gemeinsamem Ziele Strebende.

Der Kritiker muß also außerhalb des Künstlerberufes stehen; aber er trete mit seinem doch immer nur individuellen

Urtheile (daß es kein absolutes giebt, glaube ich früher hinlänglich deutlich ausgeführt zu haben) offen und mutig heraus. Die Anonymität und Pseudonymität sind entschieden verwerflich, wenn man sie auch meist damit beschönigt, daß man den Kritiker „Wir" als Vertreter des Blattes, in welchem er schreibt, oder gar als Repräsentant des Publicums (zu dessen Belehrung er doch eigentlich da ist!) und nicht als einen Einzelnen, der sein Urtheil unaufgefordert ausspricht, betrachtet. Der Kritiker ist aber kein Repräsentant, sondern thatsächlich Einer, dem jedoch vermöge seines Wissens, seiner Urtheilskraft und seines guten Leumundes das unbestreitbare Recht zukommt, ein Künstler und Publicum bildendes Urtheil öffentlich abzugeben. Er soll, ja muß daher seinen vollen Namen unter dasselbe schreiben, da nur Er die ganze Verantwortung für das von ihm Geschriebene zu übernehmen hat. Ist es auch im Publicum allgemein bekannt, wer unter der Chiffre x oder y schreibt, so bezeichnet der jedesmal unterzeichnete Name doch präcis: „Das habe ich, N. N., geschrieben; dafür stehe ich mit meiner Person ein." Daß die Feigheit zur „Sitte" geworden, das entschuldigt sie nicht. Es würde durch das Unterzeichnen des vollen Namens manches Unrecht, aber auch manche Unvorsichtigkeit, vermieden werden. Persönliche Angriffe, Spöttereien, allzu hartes Aburtheilen würde man unterlassen und sich bestreben, das Schlimmste, wenn auch streng, aber in liebenswürdiger Form zu geben, indessen ohne damit die eitle und egoistische Nebenabsicht zu verbinden, sich bei den Beurtheilten beliebt machen zu wollen.

Die matteste Kunstleistung hat Ein gutes Korn, und es erübrigt dem Kritiker nur, dasselbe liebevoll zu suchen, so wie es ihm ein Leichtes sein muß, an der besten Leistung Ausstellungen zu machen, wenn er dies eben will. Stets aber soll er es sich vor Augen halten, nicht nur an der Leistung auszustellen und die Gründe dafür anzugeben, sondern auch Ratschläge zu ertheilen, wie allenfalls die gerügten Fehler augenblicklich oder im Laufe der Zeit zu verbessern seien. Ob und wann diese Ratschläge zu geben sind, muß er klar fühlen. Ueberhaupt soll ihn in allen Fällen ein feiner Tact leiten.

Aus Allem, was ich in dieser Abhandlung erörtert habe,

muß meinen geehrten Lesern klar werden, daß die bestehende Tageskritik den von mir ausgesprochenen — gewiß nicht unberechtigten — Forderungen im Allgemeinen nicht entspricht, ja daß dieselbe einen Besorgniß erregenden Grad von Oberflächlichkeit und moralischer Verderbtheit erreicht hat, so daß es die Pflicht jedes Künstlers und überhaupt jedes Menschen ist, der es mit der Kunst ernst meint, diesem Unwesen mit Wort und That entgegenzutreten. Publicum und Künstler sollen vom Kritiker nicht unterhalten oder geärgert, sondern erzogen werden. Nicht die augenblickliche Befriedigung der Leserneugierde, welche es erheischt, daß der durch das Anhören*) eines Schauspieles, einer Oper oder eines Concertes ermüdete Kritiker noch in der Nacht flüchtig die Recension schreibt, damit sie bereits im nächsten Morgenblatte stehe, ist die Aufgabe der Kritik. Dieselbe hat weit höhere Zwecke!

Ich habe in meinen Auseinandersetzungen absichtlich jeden Namen vermieden, um ihnen den Charakter des Allgemeinen nicht zu benehmen. Trotzdem dürfte meinen Lesern mancher deutliche Fingerzeig auf nur zu bekannte locale Zustände nicht entgangen sein. Ich glaubte mich als Künstler zu dieser offenen Darstellung nicht nur berechtigt, sondern auch im Interesse meiner Kunstgenossen moralisch verpflichtet. Es ist ein Notruf. Möge er nicht wirkungslos verhallen!

„Hier steh' ich; ich kann nicht anders!"

---

*) Es giebt auch Fälle, in welchen der Kritiker sich kein Gewissen daraus macht, eine Production zu beurtheilen, welcher er gar nicht angewohnt hat; ich habe auch bereits Kritiken über abgesagte, also nicht stattgehabte, Concerte gelesen!!!

VII.

Die Werkstätte des Componisten.

Eine psychologische Betrachtung.

(1885.)

„Der gute Wille ist in der Moral Alles;
in der Kunst aber bedeutet er Nichts.
Hier gilt — wie schon das Wort andeutet —
einzig und allein das Können".

Arthur Schopenhauer („Die platonische Idee"
in „Die Welt als Wille und Vorstellung").

„Je mehr als sich ein Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleiße zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.
D'rum übe dich nur jeden Tag,
Und du wirst seh'n was Das vermag!
Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht,
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar dir in die Hand".

J. W. v. Goethe („Künstlers Apotheose").

Diese meinen Betrachtungen vorangestellten Aussprüche zweier unserer hervorragendsten deutschen Denker scheinen sich — oberflächlich betrachtet — gewissermaaßen zu widersprechen, insoferne nämlich, als Schopenhauer in der Kunst den Willen als moralisches Princip für Nichts achtet, Goethe aber für das Hauptsächlichste. Vertiefen wir uns aber mehr in diese beiden Ideeen, so werden wir bald gewahr, daß sie sich nicht nur nicht widersprechen, sondern sogar ergänzen. Wir werden demnach die Worte Goethe's gleichsam als Praemisse des Schopenhauer'schen Ausspruches zu betrachten haben.

Nicht die Kunst macht den Künstler, sondern der Künstler die Kunst. Wenn wir also von Kunst überhaupt sprechen, so haben wir den Künstler vorauszusetzen. Ein Künstler ist aber Einer, der kann; es darf also in Goethe's Ausspruch nicht nur ein wollender Mensch, sondern es muß in diesem ein wollender Künstler gedacht werden; und der künstlerische „gute Wille" ist der Fleiß. Beim unkünstlerischen Menschen ist dieser „gute Wille" nicht mehr und nicht weniger als ein moralisches Verdienst,

beim künstlerischen jedoch ein integrirender Theil seines Wesens insoferne nämlich, als dieser nicht anders kann als wollen, was auch Schiller vorschwebte, als er Genie und Fleiß für untrennbar erklärte.

Wir haben jedoch das Wort „Können“ in doppeltem Sinne aufzufassen, in dem der Fähigkeit und dem der Meisterschaft. Letztere kann aber ohne Erstere nicht gedacht werden, denn die mit Beharrlichkeit zu erreichende Beherschung technischer Disciplinen genügt nicht zur Meisterschaft, welche vielmehr in der bewußten, einem inneren Bedürfnisse entspringenden freien Verwaltung jener Disciplinen besteht, wie sie dem Fähigen eigen sein müssen, damit er ein Kunstwerk zu Stande bringe. Hat sich ein solcher Fähiger durch alle Mühen seiner Kunst in rastloser Arbeit zum Künstler durchgerungen, ist er im Stande, auch nur für einen Augenblick sich zu sagen: „dieses oder jenes Werk ist mir gelungen“, haben endlich seine Arbeiten einen wirklichen Kunstwert, dann beginnt erst für ihn der eigentliche „Kampf um’s Dasein“, jener Kampf, in dem nur der wahrhaft Starke nicht unterliegt. Es sei hier gar nicht in Betracht gezogen, wenn der Künstler mit Nahrungssorgen zu kämpfen hat, denn diese sind ihm die geringfügigsten. Die „dornenvolle Laufbahn“ des Künstlers, welche im Munde der Welt eine geläufige Phrase geworden ist, hat fast Jeder kürzer oder länger, Mancher auch sein ganzes Leben hindurch zu wandeln, und — es kann wohl kaum bestritten werden: am meisten der Componist. Freilich lebt er während des beseligenden Schaffens in einer anderen Welt, und zwar mehr als jeder andere Künstler, schon deshalb, weil er die Außenwelt vollständig meiden muß, ja bis zur völligen Nichtbeachtung derselben, wenn er sich ganz in sein Inneres versenken will. Um so schmerzlicher ist aber seine Rückkehr in die Realität des Alltagslebens. Warum dringt gerade der Componist am schwersten durch? Die Antwort darauf ist leicht zu geben, wenn auch nicht auf einmal: Erstens hängt kein Künstler so sehr von der Eingebung ab wie der Componist, denn bei ihm genügt nicht die Stimmung allein; eine bloße Stimmung musikalisch zu fixiren ist kein Gewinn für die Kunst; die Stimmung muß sich vielmehr an dem Stamme einer schön gebauten Melodie hinanranken, welcher Art

dieselbe auch immer sei. Melodie, dieses Gottesgeschenk, ist Eingebung, während Stimmung (meist Harmonie) nur eine Eigenschaft der Melodie ist. Haydn pflegte zu sagen: „So oft mir eine Melodie einfällt, kniee ich nieder und danke meinem gütigen Gott für die Gnade, die er mir gewährt." Wie hatte er doch Recht! — Es ist meine, allerdings leicht mißzuverstehende, Ueberzeugung: Ohne Melodie giebt es keine Musik. Und doch componiren so viele Musiker, bevor ihnen Etwas einfällt. Diese kommen mir immer vor wie jene Mutter, welche ihre Tochter zu einem dieser völlig gleichgültigen Manne bereden will, indem sie ihr sagt: „Du liebst ihn nicht? Sei nur ruhig! Die Liebe kommt schon, wenn du einmal verheiratet bist!"

Ein Dichter könnte mir da einwenden: „So gut wie dem Musiker eine Melodie einfallen muß, wenn er componiren will, so gut muß mir ein Gedanke einfallen, wenn ich dichten will." Das ist nicht unrichtig. Bedenken wir aber nur, daß der Gedanke stets ein Product der Reflexion ist, und wenn er noch so von Empfindung durchtränkt ist! Reine Empfindung, welche gar nicht „von des Gedankens Blässe angekränkelt" ist, giebt es nur in der Musik; in ihr äußert sich die Empfindung als solche. Der Dichter kann noch so heiß empfinden, womöglich heißer als irgend ein fader Musiker, so setzt sich seine Empfindung schon in Reflexion um, während er sich dichterisch (also in Worten) äußert. Der Ton — die Melodie — ist die laut werdende Empfindung selbst, das Wort — der dichterische Gedanke — beschreibt uns reflexiv, wie ungefähr beschaffen die Empfindung gewesen sein mochte, welche den Dichter zur Aeußerung zwang. Als Beispiel diene uns der Aufschrei eines Entzückten (der Ton) im Gegensatze zur Umschreibung desselben allenfalls durch die Worte: „Nun empfinde ich das Gefühl einer großen Wonne."

Ein Zweiter kann aus diesen Worten wohl auf irgend ein ihm bekanntes wonniges Gefühl schließen; er wird aber nicht mit zwingender Notwendigkeit dasselbe Gefühl empfinden wie Derjenige, welcher sich in obigen Worten ausgedrückt hat.

Ein Beweis für die Unklarheit der Empfindung (nicht des Gedankens!) im dichterischen Worte kann uns die Thatsache sein, daß manche Gedichte, welche von mehreren Meistern

componirt wurden, nicht nur den verschiedensten musikalischen Behandlungen anheimgefallen, sondern mitunter — und zwar von geistvollen Componisten — in geradezu widersprechender Auffassung des Empfindungsgehaltes vertont worden sind. Als Beispiele mögen dienen: Heine's „Allnächtlich im Traume" in der Composition Schumann's und Mendelssohn's, v. Eichendorff's „Waldesgespräch" in Jensen's und Schumann's Musik, Goethe's „Erlkönig" in Schubert's und Löwe's, Heine's „Mir träumte von einem Königskind" in Abt's und Heuberger's Composition u. v. A. Keiner der hier angeführten Gesänge widerspricht musikalisch dem gedanklichen Inhalte des ihm zu Grunde liegenden Gedichtes als solchen, wohl aber sicherlich einige derselben Dem, was die Dichter bei Abfassung ihrer Verse empfunden haben. Spricht dies nicht auffallend für die bedeutende Ueberlegenheit des musikalischen Gefühlsausdrucksvermögens gegen das rein dichterische, welches in der That eigentlich gar nicht vorhanden ist und erst durch reflexive Umschreibung angedeutet werden muß?

Daraus geht also hervor, daß der musikalische Einfall ein Blitz aus freiem Himmel, der dichterische Gedanke nur eine Permutation in Worten von bereits bekannten äußeren oder inneren Vorgängen ist, welche stets mit einigem Geschick besser oder schlechter bewerkstelligt werden kann. Ein solcher Blitz läßt sich aber nicht erzwingen, auch nicht, wenn wir nach ihm voll Sehnsucht schreien würden. — Nach dieser Abschweifung nun weiter in der Beantwortung!

Angenommen, ein Componist hat eine Anzahl wirklicher Einfälle und er arbeitet sie zu einem technisch vollendeten Werke aus.

Das Werk ist fertig; sagen wir, es sei eine Oper, um gleich die umfangreichste und an die verschiedenartigsten Factoren appellirende Kunstform zu nennen. Da liegt es stumm vor ihm, in einem Exemplare, welches er durch die Arbeit von mehreren Jahren fertig gestellt hat. Er hat nun Alles bis auf einen Verleger, der das Werk vervielfältigt, ein Theater, welches dasselbe aufführt, und ein Publicum, dem es gefällt!

Endlich findet er einen Verleger! Dieser braucht lange, bis er den Stich des Werkes vollendet hat; er bezahlt ihm aber kein

Honorar, verlangt womöglich noch vom armen Componisten die Deckung der Stichkosten. Nun liegt das Werk im Geschäftslocal des Verlegers aufgespeichert. Derselbe thut auch für den Vertrieb des Werkes nicht sonderlich viel, da ja die Herstellungskosten bereits gedeckt sind, er also kein Risico mehr hat, und weil ihm Annonciren und Versenden des Werkes nur Auslagen verursacht.

Es kauft Niemand!

Nach Jahren ist vielleicht der Componist, welcher sein Werk an alle Theater der Welt mit der schüchternen Bitte um Aufführung des Werkes gesandt und dabei ein namhaftes Sümmchen an Postporto verbraucht hat, so glücklich, das Werk endlich an einer mittelmäßigen Bühne anzubringen. Man sagt ihm, das Werk sei angenommen. In der That ist dies noch gar nicht der Fall. Capellmeister und Director stellen an ihn erst die Bedingung, Dies und Jenes zu ändern, zu kürzen, umzuinstrumentiren, zu punctiren u. s. w. Nach eifrig in der Hoffnung auf eine endliche öffentliche Aufführung des Werkes vollbrachter tage- und nächtelanger Arbeit wird die Oper, welche natürlich schon mehrere Jahre vor der Annahme im Theater-Büreau ungeprüft gelegen hatte, nachdem sie von vielen anderen Directionen uneröffnet „mit Bedauern" zurückgeschickt worden war, zur Aufführung vorbereitet. Der Componist atmet auf. Er verfügt sich sogar mit Hinopferung seiner letzten Mittel in die betreffende Stadt. Nach monatelangen Verschiebungen der Aufführung geht endlich das Schmerzenskind über die weltbedeutenden Bretter, doch — es will Niemandem gefallen! Der tief enttäuschte Componist weiß, daß sein Werk gut ist, daß es nur durch die verständnißlose Wiedergabe einiger Sänger oder die falschen Tempi des Capellmeisters geschädigt wurde und daher nicht den erhofften Eindruck machen konnte, oder daß es in Folge der Oberflächlichkeit des betreffenden Publicums abgelehnt wurde; gleichviel: der Mißerfolg liegt klar am Tage. Nun wird erst die Kritik laut; jeder Zeitungsgelbschnabel, der unserem Componisten nicht das Wasser reichen kann, reißt ihn herunter, rügt hier die Unselbstständigkeit, dort wieder die Originalitätshascherei, hier die Gemachtheit, dort die zu große Popularität der Erfindung. Der Mann ist vernichtet und braucht Jahre, um sich beim Publicum zu rehabilitiren wie

etwa ein Gauner, der nach mehrjährigem Zuchthause von Jedermann gemieden wird, bis er erst viele Jahre hindurch seine wirkliche moralische Besserung eindringlichst bewiesen hat. — So geht es aber nicht nur Opern-, sondern auch anspruchslosen Liedercomponisten, welche gute Lieder schreiben, die, wenn sie endlich von einem Verleger herausgegeben werden, von keinem Menschen gekauft, noch weniger aber von irgend Jemanden gesungen werden. Bedenkt man endlich, daß unter der gegen das Bücherlesepublicum relativ kleinen Schaar von Musicirenden wieder nur ein kleiner Bruchtheil singt, oder Clavier oder Geige spielt oder gar Kammermusik betreibt, daß aber der weitaus größte Theil der musikfreundlichen Menschheit sich mit Tanzmusik, Opernpotpourris, banaler Salonmusik, Virtuosengeklingel, „Schmachtfetzen", Couplets und Liedertafelei abgiebt, so bleibt nur ein sehr kleiner Rest von Solchen, welche „gute Musik" cultiviren und ein noch kleinerer Rest Solcher, welche so wohlhabend sind, daß sie viel neue Musikalien zu kaufen im Stande sind. — Wir sehen also den Componisten unter allen Künstlern in der schwierigsten Stellung zur Außenwelt. Dieselbe wird ihm nur dadurch erleichtert, daß er im Schaffen selbst als der dieser Außenwelt entrücktesten Künstler sich am glücklichsten fühlt. Dieser trotz aller Not ewig glückliche und dem großen Haufen dadurch rätselhafte arme Musiker ist es, welcher die Neugierde seiner Mitmenschen am meisten herausfordert. Kein Kunstschaffen erscheint dem Laien so unbegreiflich wie das des Tonsetzers. Es umgiebt denselben ein gewisser Nimbus, den er deshalb nicht erst mühsam heraufzubeschwören braucht, weil er den Menschen allein schon dadurch unbegreiflich ist, daß er Alles nur aus sich selbst schöpft.

Belauschen wir einmal das Schaffen des Componisten; vielleicht gelingt es uns doch, ihm abzugucken, wie er es denn anstellt, Zeichen auf's Papier zu bannen, welche man im weitest entfernten Lande gerade so erklingen lassen kann, wie er es sich gedacht hat! Treten wir in seine Werkstätte, ohne daß er es merkt, damit wir ihn nicht in seiner heiligen Entrücktheit stören, welche allein den Strom seines Schaffens entfesseln kann!

Es ist aber möglich, daß wir ihn gar nicht in seinem Arbeitszimmer antreffen, nicht nur zu gewissen Stunden, sondern

auch ganze Tage und Nächte hindurch nicht, denn er arbeitet auch außer dem Hause, ohne Papier und Griffel, im Kopfe; ja er kann sogar in einem gewissen Sinne unbewußt arbeiten, indem er sich passiv verhält; dies ist im Momente der Anregung von Außen der Fall, wenn es sozusagen in ihm arbeitet. Da durchstreift er Feld und Wald, belauscht den Gesang der Vögel, das Rauschen des Waldes, das Rieseln des Baches, das Zirpen der Grillen, das Brausen des Sturmes, das Aechzen der brechenden Aeste, das Heulen des Windes; oder er wandert in die weite Welt hinaus und mischt sich in das tolle Treiben derselben, erfährt Glück und Leid, liebt und haßt, trinkt und lacht, nimmt Abschied und feiert Wiedersehen — ein bunter Wechsel von Begebenheiten vollzieht sich vor und in ihm. Mondenlang schreibt er keine Note; und wenn er wieder zu Hause ist, da quillt's aus Herz und Kopf; ein Strom von Empfindungen will sich Bahn brechen und tausend Gefühle ringen in ihm nach melodischem Ausdrucke; er nimmt die Feder zur Hand und — schreibt, verwirft das Geschriebene, schreibt von Neuem, bis er endlich so weit beruhigt ist, daß er Herr über die entfesselte Leidenschaft wird, um Das in klare Formen bannen zu können, was früher ihn zu bemeistern drohte. Wir finden ihn also in seiner Arbeitsstube; zu sprechen ist er aber für Niemanden. Er versäumt ja sogar über der Arbeit Mittag- und Abendbrod. Hat er pflichtgedrungen außer Hause zu thun, so vergißt er einmal irgendwo seine Halsbinde, ein andermal gar seinen Hut, oder er läßt seinen Regenschirm oder seine Handschuhe liegen; denn wo er geht und steht, verfolgt ihn seine Arbeit, für die er die Nächte zu Hülfe nehmen muß, um nur einigermaaßen die in ihm angesammelten Gedanken und Pläne ausführen zu können.

Wir sehen schon: mit einer „Sprechstunde" (ein Vorrecht der Herren Kathedergelehrten) wird es ihm schwer, denn er pflegt nicht nach der Stundeneintheilung zu arbeiten. Es hat wohl auch solche Componisten gegeben, die es konnten. In Cöln z. B. lebte Einer, der täglich Nachmittags von 2—4 Uhr an Psalmen und Frauenquartetten, mitunter auch an Oratorien und Liedern componirte. Auch sprach ich mit dem Musikdirector Y, einem biederen norddeutschen Componisten von respectablem Rufe, der

mir an einem schönen Kärnthner See, wo er seinen Sommeraufenthalt genommen, begegnete und auf meine Zumutung, daß er wohl fleißig in dieser herlichen, anregenden Umgebung componire, antwortete: „O nein! Was denken Sie? Im August und September habe ich Ferien. Da componire ich keine Note!" — Ob wohl Beethoven auch solche Componir-Ferien gehabt haben mag?! —

So verschieden die Art zu arbeiten auch ist, welche wir in den „Werkstätten" der Componisten beobachten können, so haben diese doch Eine gemeinsame Art, nämlich die, daß zu ihrem Schaffen zuerst eine Anregung von außen gegeben sein muß, bevor sie erfinden oder gar arbeiten. Dieselbe kann dem Künstler zum Bewußtsein kommen oder nicht, aber vorhanden muß sie sein, vorausgesetzt, daß das Schaffen ein rein künstlerisches und kein geschäftliches ist, wie in dem Falle, wenn z. B. das etwa zu erwartende Honorar die Veranlassung zur „Abfassung" einer Composition bildet. Die edelsten Anregungen sind: bedeutende seelische Erlebnisse, große Natureindrücke, erhabene Kunstwerke, wie z. B. Gemälde oder besonders Gedichte u. s. w. Diese erzeugen eine Art von musikalischer Ideeenassociation*) im Kopfe des Musikers. Der Eindruck, der sich in seine Seele gesenkt hat, wird in ihr Musik, die zur Aeußerung drängt. Die Befriedigung dieses Dranges ist das Componiren, zuerst allerdings noch nicht das Componiren selbst im vollsten Sinne des Wortes, sondern das Singen oder das Phantasiren am Claviere oder das Skizziren. Darin sind nun von jeher die Componisten verschieden vorgegangen. Die Einen toben sich am Instrumente aus, das ihnen gerade zur Hand ist [so that es Beethoven am Claviere, Spohr auf der Geige;]**) die Anderen schreiben so lange darauf los, bis Alles, was sie drückt, gleichsam aus ihnen heraus ist; Andere wieder gehen auf und ab oder liegen ruhig im Bette und lassen die Gedanken „herüber und hinüber schießen", bis sie sich beruhigen und zur bedächtigen Verarbeitung brauchbar sind. Dafür giebt's eben keine Regel.

*) Siehe über Ideeenassociationen (besser wäre wohl Empfindungsassociationen) Fechner's „Psychophysik".

**) Spohr war Einer der wenigen Componisten, die nicht Clavier spielen konnten; auch Berlioz gehörte zu diesen.

Die Gottbegnadeten, deren Inspirationen schon fast gleichzeitig ihre fertigen Werke waren, sind die unbegreiflichsten musikalischen Erscheinungen, welche die Welt je hervorgebracht hat; an ihrem Talente können wir kein Schaffen anderer Componisten messen; diese sind: Mozart und Schubert. Sie machten Alles zu Musik, was sie mit ihrem Hauche berührten, wie König Midas, dessen Betastung Alles in Gold wandelte.*) Bei ihnen war es, als ob Erfindung und Kunstform so naturgemäß und selbstverständlich wären wie Atem und Bewegung. Diese Götterlieblinge, deren ganzes Leben nur ein musikalisches Erfinden und liebendes Mittheilen war, entziehen sich dadurch gleichsam jeder Betrachtung ihres Schaffensprocesses.

Wie mannigfaltig die Umstände waren, unter denen von verschiedenen Meistern die Stimmung zum Schaffen erzeugt und festgehalten wurde, beweisen folgende Thatsachen:**)

Sarti bedurfte zum Componiren eines großen, düsteren Zimmers, welches nur von einer Lampe schwach erhellt war; er fand musikalische Gedanken nur in der Stille der Nacht. Gluck mußte, um sich nach Tauris und in den Erebus versetzen zu können, auf einer Wiese in frischer Luft sich den Sonnenstrahlen preisgeben, wo er am Clavier saß, Flaschen mit Champagner vor sich. Salieri mußte die belebtesten Stadttheile durchwandern, stets eine Schreibtafel und einen Stift in der Hand haltend, um die glücklichen Einfälle sofort festhalten und notiren zu können; dabei hatte er immer Bonbons im Munde. Paër componirte, während er mit Freunden plauderte, mit seiner Gattin stritt, seine Kinder strafte oder mit den Dienstboten zankte, an den größten Werken („Sargino“, „Achilleus“). Cimarosa arbeitete am liebsten in heiterer Gesellschaft und von Lärm umgeben; so z. B. entstand „die heimliche Ehe“. Sachini konnte nur dann Melodieen erfinden, wenn er bei seiner Geliebten war und seine Katzen um sich hatte; seine Musik hat auch einen auffallend schmeichelnden

*) Siehe Ovid! —

**) Dieselben sind dem sechszehnbändigen Werke „Großes Instrumental- und Vocal-Concert, eine musikalische Anthologie“, herausgegeben von Ernst Ortlepp (Stuttgart, F. H. Köhler, 1841) entnommen.

und leichten Charakter. Paisiello componirte ausschließlich im Bette (z. B. seine beste Oper „la molinara"). Zingarelli, der am Clavier componirte, las vorher stets einige Seiten aus einem römischen Kirchenvater oder lateinischen Dichter; dann gieng aber auch die Arbeit mit Riesenschritten vorwärts. Anfossi hatte einen musikalisch hochbegabten Bruder, welcher starb, bevor er zu Ruhm gelangen konnte; derselbe hatte in seinem Arbeitszimmer an allen Ecken und Enden gebratene Hühner, dampfende Würste und Schinken (!) stehen, um sich durch deren Duft anzuregen — jedenfalls die originellste Methode, wenn auch nicht die idealste. Haydn saß ruhig in seinem Stuhle, wenn er Gedanken faßte, aber er mußte den Ring am Finger haben, den er einst von Friedrich II. erhalten hatte, damit sich seine Ideeen schön und klar entfalten konnten. Von Beethoven erzählt Schindler, daß er die höchsten Inspirationen am frühen Morgen im Bade hatte.

Von Anderen wissen wir, daß sie die gleichmäßige Rhythmik des rollenden Eisenbahnwagens, die hypnotisirende Monotonie des Schlittschuhlaufes, das dumpfe Brausen des großstädtischen Straßenlärmes, das stätige Rieseln eines Landregens, das einförmige Geräusch einer ober dem Arbeitstische brennenden Gasflamme zu melodischer Erfindung, ja zu contrapunctischer Gedankenarbeit angeregt.*) Auf die Meisten wirken Licht und Dunkel wie auch gewisse Farben oder auch Kleidungsstoffe anregend. Letzteres war bei Richard Wagner der Fall, dessen Arbeitszimmer in Venedig ganz in Rosa geschimmert haben soll, und welcher selbst — wie übrigens viele Musiker — gern in Sammet gekleidet war. Die Einwirkung von Farben und Stoffen auf die Phantasie ist bei fein organisirten Naturen leicht begreiflich und wird von jedem sensiblen Menschen anerkannt werden. Richard Wagner erzählt selbst von sich, daß er als Kind von Geisterfurcht geplagt und durch den Aufenthalt in dunklen Zimmern ungemein geängstigt worden sei, daß ihn aber sogleich ein äußerst beruhigendes Gefühl

---

*) Bekannt ist die Geschichte von der Entstehung des Trio's in Es-dur für Clavier, Clarinette und Viola von Mozart, welches der Meister während des Kegelspieles in der Kegelstätte componirte. Dieses „Kegelstatt-Trio" gehört melodisch zu dem Lieblichsten, was der Meister geschrieben.

überkommen habe, wenn er sich auf den Sammet-Divan setzte, welcher sich im Salon seiner Tante befand; dann habe ihm auch die Dunkelheit nicht die geringste Angst verursacht. Daß er also bis an sein Lebensende gern Sammet trug, wird Jeder begreiflich finden.

Viele Componisten haben eine auffallende Vorliebe, im Negligée zu arbeiten. Die sorgsam gepflegte Toilette und die salonfähige Kleidung benähme ihnen die Stimmung, die sie im traumreichen Morgenschlummer gewonnen und welche sie ohne die durch Ankleiden und Toilette verursachte Unterbrechung festhalten und künstlerisch fixiren wollen.

Von Manchen hingegen ist es bekannt, daß sie nur in feinster Kleidung componiren zu können glauben. — Einige lieben zum Componiren den Morgen, Wenige den Nachmittag, Viele den Abend, die Meisten die Nacht mit ihrer lautlosen Stille. Das Sprüchwort „Morgenstunde hat Gold im Munde" trifft bei allen körperlichen und bei den meisten geistigen Arbeiten zu, ausgenommen die Thätigkeit des Componisten, weil dieser meist früh Morgens zu nüchtern gestimmt ist, um mit so intensiver Phantasie und Gefühlsthätigkeit arbeiten zu können, wie sie die eigenthümliche Art seiner „mit Hingebung des Herzblutes" vor sich gehenden künstlerischen Aeußerung erfordert. Des Nachts ist sein Nervensystem in einem Zustande gesteigerter Erregung und dadurch empfindlicher für alle Impulse. Es ist selbstverständlich, daß der Componist hier nicht den Standpunkt des Arztes oder des naturgemäß lebenden Menschen einnehmen kann, sondern allenfalls den der Asra, „welche sterben, wenn sie lieben"; der echte Künstler muß eben schaffen, wann und unter welchen Umständen immer, und wenn er auch darüber zu Grunde gehen sollte. Das hat uns Mozart gezeigt, der mit allen Fasern seines ersterbenden Lebens an der Vollendung seines Requiems hieng. Seine Schwägerin Sophie, welche ihn in den letzten Tagen sorgsam pflegen half, schrieb 1825 einen Bericht über Mozart's letzte Stunden an ihren späteren Schwager Nissen, in dem es heißt: „Da war Süßmayr bei Mozart am Bette. Dann lag auf der Decke das bekannte Requiem, und Mozart explicirte ihm, wie seine Meinung sei, daß er es nach seinem Tode vollenden solle." .... „Sein Letztes

war noch, wie er mit dem Munde die Pauken in seinem Requiem ausdrücken wollte; das höre ich noch jetzt.“ — — —

Auch Spirituosen verschmähten die größten Meister nicht, um sich künstlich Kraft zum Arbeiten zu schaffen. Es ist selbstredend, daß ein so unnatürliches Anstacheln der Lebensgeister weder für die Arbeit noch für den Künstler selbst von Vortheil sein kann, da die Reaction nach dem erzwungenen Vorschuß an Kräften unausbleiblich ist. Dies zeigte sich bei Mozart, der in der letzten Lebenszeit viel Rotwein trank, um sich anzuregen, bei Wagner, welcher bei dem Genusse starken Grog's sein Herzleiden keineswegs berücksichtigte und bei dem allerdings nicht streng hierher gehörigen Schiller, welcher hauptsächlich mit dem zur Erhöhung der erlahmenden Arbeitskraft eingenommenen Punsch seinen frühen Tod herbeiführte. Ein interessanter Ausspruch Goethe's gieng dahin, daß er allen jenen Arbeiten Schiller's, welche nach reichlichem Punschgenusse entstanden sind, das Krankhafte und Unnatürliche im Gegensatze zu dessen sonstigen bei aller Ueberschwänglichkeit doch kräftig-gesunden Dichtungen angemerkt habe.

Gehen wir nun von diesen rein äußerlichen — wohl oder übel angewendeten — Anregungsmitteln auf die psychischen Impulse über, um dann noch den mechanischen Momenten im Arbeiten unserer Componisten unser Augenmerk zuzuwenden!

Gewisse Stimmungen verlangen mit zwingender Notwendigkeit einen ganz bestimmten, ihnen allein zugehörigen musikalischen Ausdruck, welcher von der Individualität und dem Styl des Componisten beeinflußt wird, der sie musikalisch äußern will.

Je mehr eine Empfindung oder Stimmung vom Allgemeinen zum Besonderen neigt, je präciser oder feiner sie ist, desto zwingender tritt für sie ein ganz bestimmter, fast unumgänglicher musikalischer Ausdruck ein. So vieltausendfach Leid und Freud' musikalisch darstellbar sind, so klein ist die Auswahl der Ausdrucksmittel für eine minütiös feine Theilempfindung einer dieser beiden Hauptkategorieen; ja wenn ein bedeutender Tondichter einen erschöpfenden, prägnanten Ausdruck für eine solche Empfindung gefunden hat, so können wir uns kaum um ein Geringes von jener Ausdrucksweise, nach welcher wir rangen und welche nun plötzlich ein Genie sozusagen endgültig feststellt, entfernen, wenn wir nicht

unwahr oder affectirt oder gar vollkommen überflüssig erscheinen wollen. — Daß ganz bestimmte und bewußte Empfindungen, ja — sit venia verbo — Seelen-Vorstellungen vorhanden sind, bevor ein Meister wie z. B. Beethoven Musik macht, behaupte ich ganz entschieden, muß aber wohl, um von der „sittig-mäßigen“ Kaste unserer musikalischen Aesthetiker nicht sogleich als Anhänger der „Programmmusik“ verdammt zu werden, diesen Meister selbst zum Anwalt für meine Anschauungen machen. Als Anton Schindler, Beethoven's Schüler oder — wie er sich auf seinen Visitenkarten nannte — „ami du grand Beethoven“, den großen Meister selbst fragte, warum er nicht bei seinen Sonaten gleich oben die poëtische Idee in Worten angegeben habe, antwortete ihm dieser, daß die Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben habe,*) viel poëtischer gewesen sei als die jetzige; es seien daher solche Andeutungen früher vollkommen überflüssig gewesen. „Jedermann“ — fuhr Beethoven fort — „fühlte damals aus dem Largo der D-Sonate Op. 10 den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne daß eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern mußte, und Jedermann fand damals in der Sonate Op. 14, Nr. 2 den Streit zweier Principe oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“. Mit den drei Eingangsnoten des vierten Satzes der D-dur-Sonate Op. 10 Nr. 3 erklärte Beethoven eine Frage ausgedrückt zu haben. Das spricht doch deutlich für obige Anschauung.

Von Robert Schumann ist es bekannt,**) daß er die poëtischen Titel seiner Clavierstücke meistens erst nach Vollendung der Musik ersonnen habe; es kam also die concrete, dichterisch in Worten ausdrückbare Vorstellung des von ihm nicht Reflectirten sondern Empfundenen und daher nur durch Musik erschöpfend Darstellbaren weit später, obwohl sie seiner musikalischen Erfindung — ihm allerdings unbewußt — zu Grunde lag. Nur musikalisch konnte also Schumann jene eigentlich unsagbare Empfindung ganz äußern und Anderen zugänglich machen.

*) 1799—1822; Op. 111 ist nämlich 1822 geschrieben.

**) S. Schumann's „Jugendbriefe“ (Breitkopf & Härtel 1886).

Im hohen Grade interessant ist die Aufklärung, welche Rich. Wagner in seinem Aufsatze „Ueber das Opern-Dichten und -Comniren im Besonderen" bezüglich der Erfindung seiner Motive giebt. Er sagt u. A. „Den dramatischen Componisten meiner „Richtung" möchte ich dagegen anraten, vor Allem nie einen Text zu adoptiren, ehe sie in diesem nicht eine Handlung von Personen ausgeübt ersehen, welche den Musiker aus irgend einem Grunde lebhaft interessiren. Dieser sehe sich nun z. B. die eine Person, die ihn gerade heute am nächsten angeht, recht genau an: trägt sie eine Maske — fort damit; ist sie in das Gewand der Figurine eines Theaterschneiders gekleidet — herab damit! Er stelle sie sich in ein Dämmerlicht, daß er nur den Blick ihres Auges gewahrt; spricht dieser zu ihm, so gerät die Gestalt selbst jetzt wohl auch in eine Bewegung, die ihn vielleicht sogar erschreckt, — was er sich aber gefallen lassen muß; endlich erbeben ihre Lippen, sie öffnet den Mund, und eine Geisterstimme sagt ihm etwas ganz Wirkliches, durchaus Faßliches, aber auch so Unerhörtes (wie etwa der „steinerne Gast", wohl auch der Page Cherubin es Mozart sagte), so daß — er darüber aus dem Traume erwacht. Alles ist verschwunden; aber im geistigen Gehöre tönt es ihm fort: er hat einen „Einfall" gehabt, und dieser ist ein sogenanntes musikalisches „Motiv"; Gott weiß, ob es Andere auch schon einmal so oder ähnlich gehört haben? Gefällt es Dem, oder mißfällt es Jenem? Was kümmert ihn das! Es ist sein Motiv, völlig legal von jener merkwürdigen Gestalt in jenem wunderlichen Augenblicke der Entrücktheit ihm überliefert und zu eigen gegeben."

Diese treffende Schilderung des Seelenzustandes eines schaffenden Musikers stellt am Klarsten die Entwickelung der musikalischen Erfindung aus der nach und nach zu immer hellerem Bewußtsein gelangenden Empfindung dar, welche im Momente höchster Intensivität nicht zum Worte, sondern zum Tone wird. Aus dem Schlußsatze des eben Citirten geht hervor, wie naturgemäß sich aus gleichen Empfindungen zweier Tondichter ähnliche, ja fast gleiche musikalische Resultate entwickeln können, ohne daß Einer den Anderen „bestiehlt", wie die bösesten und unverschämtesten „Reminiscenzenjäger" es nennen, oder ihm „nachempfindet",

wie es salonfähiger bezeichnet wird. Beiden gehört der „Einfall“ ganz zu, denn Jeder hat ihn selbst direct aus dem Munde jener „Gestalt“ gehört, die ihm erschien, um sich ihm zu offenbaren. Uns im nüchternen Tageslichte ist es z. B. nicht gegeben, die Traumerscheinung Mozart's, welche ihm den „Einfall“ des kleinen G-dur-Duettsatzes Pamina's und Papageno's im Finale des ersten Aufzuges der „Zauberflöte“ eingab, mit jener zu vergleichen, welche Schubert erschien, um ihm die musikalische Idee zu Goethe's „Haideröslein“ zu spenden. Ebenso verhält es sich mit dem Scherzo der F-dur-Sonate für Clavier und Violine Op. 24 von Beethoven und dem „Soldatenmarsch“ aus dem „Jugend-Album“ von Schumann, ferner mit der Schluß-Melodie aus der Ouverture zum „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn und dem Gesange des Meermädchens aus Weber's „Oberon“ oder dem Hauptmotive des ersten Satzes von Liszt's „Faust-Symphonie“ und einem Motive aus dem zweiten Aufzuge von Wagner's „Walküre“ und mit unzähligen zum Verwechseln ähnlichen Stellen aus den Werken unserer großen Meister, von denen wir doch Ehrlichkeit und Wahrheit des Schaffens vorauszusetzen alle Ursache haben.

Reminiscenzen im wahren Sinne des Wortes, die zu verurtheilen sind, bieten nur die Werke jener Epigonen, welche ganz und gar im Banne eines oder auch mehrerer bedeutender Meister stehen, und jede ihnen im Traumwachen nahende Erscheinung gleichsam durch die Sinne Eines von Jenen aber nicht mit ihren eigenen wahrnehmen. Diese Unglücklichen vermögen auch ihre eigenen Einfälle nur im „Geiste“ oder vielmehr im Dialekte des von ihnen mit liebevollster Hingebung verehrten Meisters zu verwerten. Sie gehen selbst in ihrem Vorbilde auf, so daß ihr eigenes Dasein nicht mehr wahrgenommen werden kann. In ihren Compositionen erinnert eben Alles an ihr Vorbild, aber keine derselben könnte von diesem selbst sein, da keine einem wahrhaftigen Ausdrucksbedürfnisse ihres Schöpfers entsprungen ist, und sollten sie auch alle technisch meisterlich gearbeitet sein. —

Betrachten wir schließlich noch die Technik der Aufzeichnung musikalischer Gedanken und die Art der Ausarbeitung derselben

zum fertigen Kunstwerke, wie sie von verschiedenen Meistern in verschiedener Weise gehandhabt wird!

Folgender geistvolle Ausspruch Winkelmann's, welcher auf jede Kunst angewendet werden kann, ist auch für den schaffenden Musiker zutreffend: „Der Künstler muß mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen". Ohne naturgemäße Befolgung dieses Gesetzes giebt es keinen Künstler und kein Kunstwerk. Kühnste Phantasie, welche nicht nach Formen und Grenzen fragt, selbst zu zähmen und sie, ohne ihr Gewalt anzuthun, in die Schönheitslinien einzuordnen, ist das größte Verdienst des Künstlers und das beredteste Zeugniß für seine Künstlerschaft. Auch der freien Form merkt man es sofort an, ob sie mit kühnem Bewußtsein und aus innerem Bedürfnisse gewählt oder ob sie aus dem Unvermögen entsprungen ist, die Idee in eine hergebrachte, erprobte Kunstform zu bannen. Wie viel Dilettantismus birgt sich unter der Larve einer willkürlich-freien Form! Wie impotent nehmen sich die Imitationen der Beethoven'schen Fermaten und Generalpausen bei jenen modernen Symphonikern aus, welche mit der prätentiösen, geheimnißvoll sein sollenden Anwendung dieser unter Umständen ebenso großartigen als billigen Mittel dem die Duckmäuserei Durchschauenden schließlich doch weiter nichts sagen als: „Hier kann ich nicht weiter, es gieng mir der Atem aus; der Faden riß. Man soll's aber nicht merken, und so täusche ich Alle mit einer frechen Pause, welcher leicht eine großartige Intention unterzuschieben ist." — Geradezu geboren mit dem idealsten Formensinne war der große Mozart; ihm floß die Erfindung wie die Form, in die sie zu bannen war, gleichsam aus einem gemeinsamen Borne. Keiner hat ihn je wieder in dieser Hinsicht erreicht. Wenn auch die Anekdote erfunden ist, daß Mozart die Ouvertüre zum „Don Juan" in Einer Nacht fix und fertig geschrieben habe, so ist es schon bezeichnend genug, daß diese Anekdote überhaupt entstehen konnte. Man hat Aehnliches nur noch von Rossini erzählt. Zwischen diesen Meistern muß aber jeder Vergleich ausgeschlossen erscheinen, wenn man erwägt, welcher harmonische und contrapunctische Apparat bei Mozart und welch' künstlerisch geringfügiger bei Rossini in Action tritt. Bei diesem genialen Melodiker handelte es sich eben nur um die erstaunlich leicht

fließende melodische Erfindung, deren Notation ihm eine Spielerei sein mußte, da sie mit complicirter Technik nie in Berührung kam.

Wir können nur Einen Meister außer Mozart nennen, der mit unerschöpflichem Erfindungsvermögen eine noch lange nicht nach Gebühr gewürdigte Gestaltungskraft verband, welche allerdings leider durch das frühe Dahinscheiden desselben keineswegs den Höhepunkt ihrer Entwickelung erreichte — dieser ist: Franz Schubert. Wo er gieng und stand, einsam und in Gesellschaft, auf der Straße, im Walde, in der dürftigen Mietstube, im Wirtshause, überall und immerdar notirte er seine musikalischen Gedanken, schrieb er an Liedern und Clavierstücken, entwarf er groß angelegte Werke symphonischer Art. Kaum ist es zu fassen, daß ein Mensch in so kurzer Lebensfrist (kaum 32 Jahren), neben der in Musikunterricht bestehenden mühsam ausgeübten Ernährungsthätigkeit nur so viele — Noten zu schreiben im Stande war. Sehen wir Manuscripte Schubert's an, so scheint es uns, als hätte ihm jeder Notenkopf zu viel Zeit geraubt für die Möglichkeit, so rasch zu notiren, als er dachte. Wo nur eine Abkürzung, eine Vereinfachung der Schreibweise möglich war, wurde sie mit hergebrachten oder im Drange des Augenblicks selbst erfundenen Zeichen angewendet. Man könnte eher auf eine flüchtige Copie als auf das Originalmanuscript schließen, dessen in fliegender Hast hingeworfene Tonzeichen eine so mustergültige Bedeutung zu erlangen berufen waren. J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Rossini, Schubert, Mendelssohn componirten größtentheils ohne Beihülfe des Claviers, also ganz aus dem Kopfe; ihr Tonvorstellungssinn war enorm entwickelt. Im Allgemeinen ist Dies oder Jenes lediglich Sache der Gewohnheit. Auch andere Meister componirten ohne Instrument, aber sie regten ihre Phantasie dadurch an, daß sie vorher ihre Gedanken singend und spielend am Clavier äußerten, bis sie so weit waren, daß die Arbeit auf dem Papier in Angriff genommen werden konnte. So wissen wir dies von Beethoven (z. B. Cis-moll-Sonate Op. 27, „Missa solemnis" &c) und Weber. Diesen reihen sich mit mannigfachen Modificationen unter den modernen Meistern an: Liszt, Jensen, Goldmark u. s. w. Beethoven und Jensen arbeiteten nicht am Clavier, nämlich links den

Schreibtisch und rechts das Instrument, aber sie erfanden auf demselben. Von Beethoven später ausführlich! Jensen hatte das Stück am Clavier vollständig ausgearbeitet, bevor er es aufschrieb, was dann fast nur mehr eine mechanische Arbeit war. Die Manuscripte Jensen's gehören daher zu dem Schönsten und Zierlichsten, was man sehen kann. Da fehlt kein Pünktchen, kein Bogen, kein dynamisches, kein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, und nirgend ist eine Abkürzung zu finden, als ob es in des Meisters Absicht gelegen wäre, auch ein kalligraphisches Kunstwerk zu liefern. — Liszt und Goldmark arbeiten aber fortwährend am Clavier; auch Weber und Wagner nahmen dasselbe oft zu Hilfe. In Liszt's und Goldmark's Orchesterwerken ist aber auch viel Claviermäßiges zu finden, so z. B. bei Ersterem in den symphonischen Dichtungen „Hungaria", „Orpheus", „Tasso", bei Letzterem in der reizvollen Ouverture zu „Sakuntala".

Durch solche Claviermusik für Orchester wird der symphonische Geist nicht gewahrt, der uns ohnehin schon bedenklich abhanden gekommen ist. Am empfindlichsten wirkt aber die am Clavier allmälig vor sich gegangene Composition eines Streichquartettes. Die gleichsam destillirte Musik des Streichquartettsatzes trübt jede Combination auf das peinlichste, welche dem Claviersatze ihre Entstehung verdankt, da dieser nur eine allgemeine Klangwirkung anstrebt, an deren Stelle im Quartettsatze die vollständige Emancipation jeder Stimme treten muß. An dem Uebel der Clavierabkunft krankt unser modernes Streichquartett überhaupt, welches bis auf die Quartettwerke von Mendelssohn, Brahms und einzelne wenige Arbeiten anderer lebender Componisten eigentlich kein Streichquartett mehr ist. Hierher gehören die unquartettmäßigen Werke dieser Gattung von Rubinstein.

Es ist eben ein großer Unterschied, das Clavier beim Componiren zu Hilfe zu nehmen oder ausschließlich das am Clavier Zurechtgelegte aufzuschreiben. Daß ein Chopin'sches Clavier-Scherzo nicht am Papier allein entstand, darf mit Bestimmtheit angenommen werden, da es sich hier nicht nur um den Tonvorstellungssinn, sondern um claviermäßige Passagen handelte, welche nicht in der absoluten Musik, sondern thatsächlich in der Technik des Instrumentes begründet sind.

Rich. Wagner's Skizzen zerfallen meist in zwei Phasen. Die erste Skizze ist in zwei bis drei Zeilen geschrieben, mit Angabe der wesentlichsten Instrumentirungsnotizen, die zweite ist bereits eine ziemlich ausgeführte Orchesterskizze in Partitur. Schon die erste Skizze zeigt dem Kenner des Werkes das klare Bild der endgültigen Gestalt.*) Aehnlich soll Weber gearbeitet haben. Ueber Schumann's Art zu skizziren erhielt ich auf eine diesbezügliche briefliche Anfrage von dessen Wittwe — keine Antwort. Ebenso wollte mir Rob. Franz sein Compositions-Geheimniß nicht verraten, weil ihm „eine Nervenlähmung des rechten Armes das Schreiben dermaaßen erschwert, daß er kaum die allernotwendigsten Dinge mittelst der Bleifeder in Ordnung zu halten im Stande ist"; auch wollte er diesen Punkt lieber unerörtert lassen." Warum? Ueber Theodor Kirchner's Vorgehen möge der Leser Seite 76 dieses Buches nachlesen, wo ich die Stelle eines Briefes citirte, welchen mir derselbe geschrieben hat.

Robert Fuchs theilte mir Folgendes über sich mit: „Was die Art und Weise meines Schaffens betrifft, so ist dieselbe verschieden; theils arbeite ich im Kopfe (am liebsten auf der Gasse am Wege von einer „Stunde" zur anderen) theils am Clavier, äußerst selten oder gar nicht am Papier. Skizzen mache ich nur dann, wenn ich Mißtrauen in mein Gedächtniß habe, was sehr selten vorkommt; außerdem nehme ich die Feder erst dann in die Hand, bis es sich der Mühe lohnt". — Im höchsten Grade interessant sind die Mittheilungen, welche mir C. Saint-Saëns, der „Pariser Bach", machte. Derselbe arbeitet stets ohne Clavier und hat mehrere Orchesterpartituren componirt, ohne dazu auch nur die geringste Skizze zu entwerfen.**) Für Sachen von großer Wichtigkeit macht er gewöhnlich einen flüchtigen Entwurf, an welchem er fast nie etwas Größeres ändert. Die Partitur selbst schreibt er nur einmal und unabänderlich. Er arbeitet ungemein rasch, aber denkt vorher äußerst lang an die Sachen, welche er zu componiren im Sinne hat. Mehr als zwanzig

*) S. die interessanten Facsimiles der Trauermusik zu Siegfried's Tod („Götterdämmerung") in den „Bayreuther Festblättern" (1884).

**) „sans esquisses ni brouillon d'aucune sorte".

Jahre trägt er im Kopfe einige Pläne herum, die er vielleicht gar nie zur Ausführung bringt. Das klingt fast wie die rätselhafte Geschichte eines jungen Capellmeisters, der mich versicherte, er habe eine ganze Oper ohne jedwede Skizze sogleich in voller Partitur (!) componirt. Es ist ebensowenig möglich, auf diese Art ein gutes, klar gegliedertes Werk großen Styls zu schreiben, wie es etwa unseren größten Malern möglich gewesen wäre, ein Fresko-Gemälde oder ein anderes Monsterbild ohne vorherigen Entwurf des Ganzen so zu malen, daß sie etwa eine Figur nach der anderen — von links nach rechts fortschreitend — bis in's kleinste Detail ausgeführt hätten. Ein orchestraler Gedanke muß zwar von Anfang an für's Orchester oder für ein bestimmtes Instrument oder eine Instrumentengruppe gedacht sein; er braucht aber nicht bis in's Detail in der betreffenden Instrumentation sogleich in die Partitur eingetragen zu werden; er kann es gar nicht, wenn der Componist nicht den Ueberblick über das Ganze verlieren soll, für welches er sich gar keinen Plan fixirt hat.*)

Dafür liefern die Skizzen des großen Beethoven einen sprechenden Beweis. Wie oft hat dieser gewaltige Tondichter eine symphonische Arbeit skizzirt, verworfen und von Neuem skizzirt, bis sie seinem ihm immer deutlicher vorschwebenden Ideal entsprach! Es wirkt fast befremdend, wenn man bei Betrachtung der Beethoven'schen Skizzen inne wird, wie lange oft die Bildung sogar einer musikalischen Idee, einer Melodie, brauchte, bis sie sich aus dem Embryo entwickelte, als welcher uns der ursprüngliche Einfall Beethoven's jetzt erscheint! Haben wir uns einmal daran gewöhnt, die unserem Herzen längst lieb gewordenen Beethoven'schen Melodieen in ihrer stammelnden Kindheit zu betrachten, ohne durch den Gedanken verletzt zu werden, daß diese Himmelsmelodieen nicht Eingebungen des Momentes wie bei Mozart und Schubert, sondern das heiß ersehnte mit Schmerzen erkaufte Resultat einer langen durch höchste Phantasie belebten Reflexion sind, so wird uns das Studium der Beethoven'schen Skizzen keinen geringeren Genuß bereiten wie jenes, welches wir auf die mit Rotstift ent-

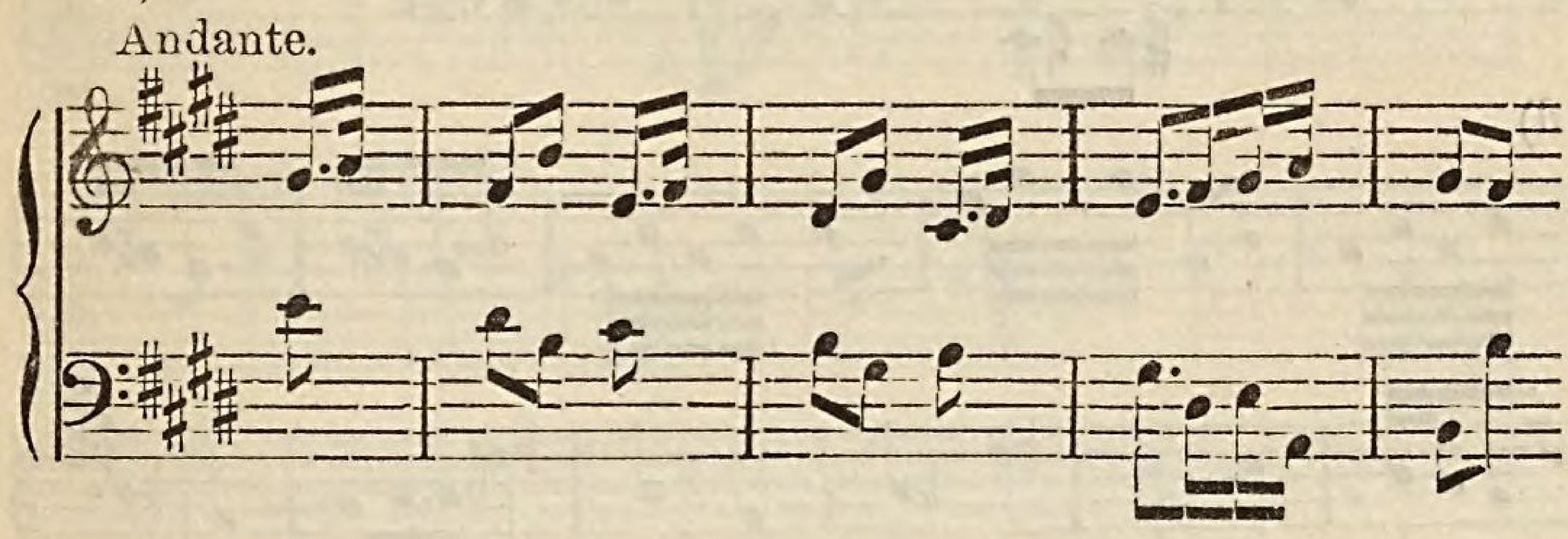
---

*) Es ist wohl selbstredend, daß leichte Formen wie Tänze, Couplets rc. hierin eine Ausnahme bilden.

worfenen prächtigen Skizzen Raphaëls und Dürer's so gern verwenden. Nottebohm hat 1880 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig „ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803“ veröffentlicht, in welchem außer mannigfaltigen „Eroica“-Skizzen einige Entwürfe zu anderen Werken enthalten sind, welche ich meinen Lesern hier bieten will, um ihnen einen Einblick in's Beethoven'sche Schaffen zu gewähren.[1]

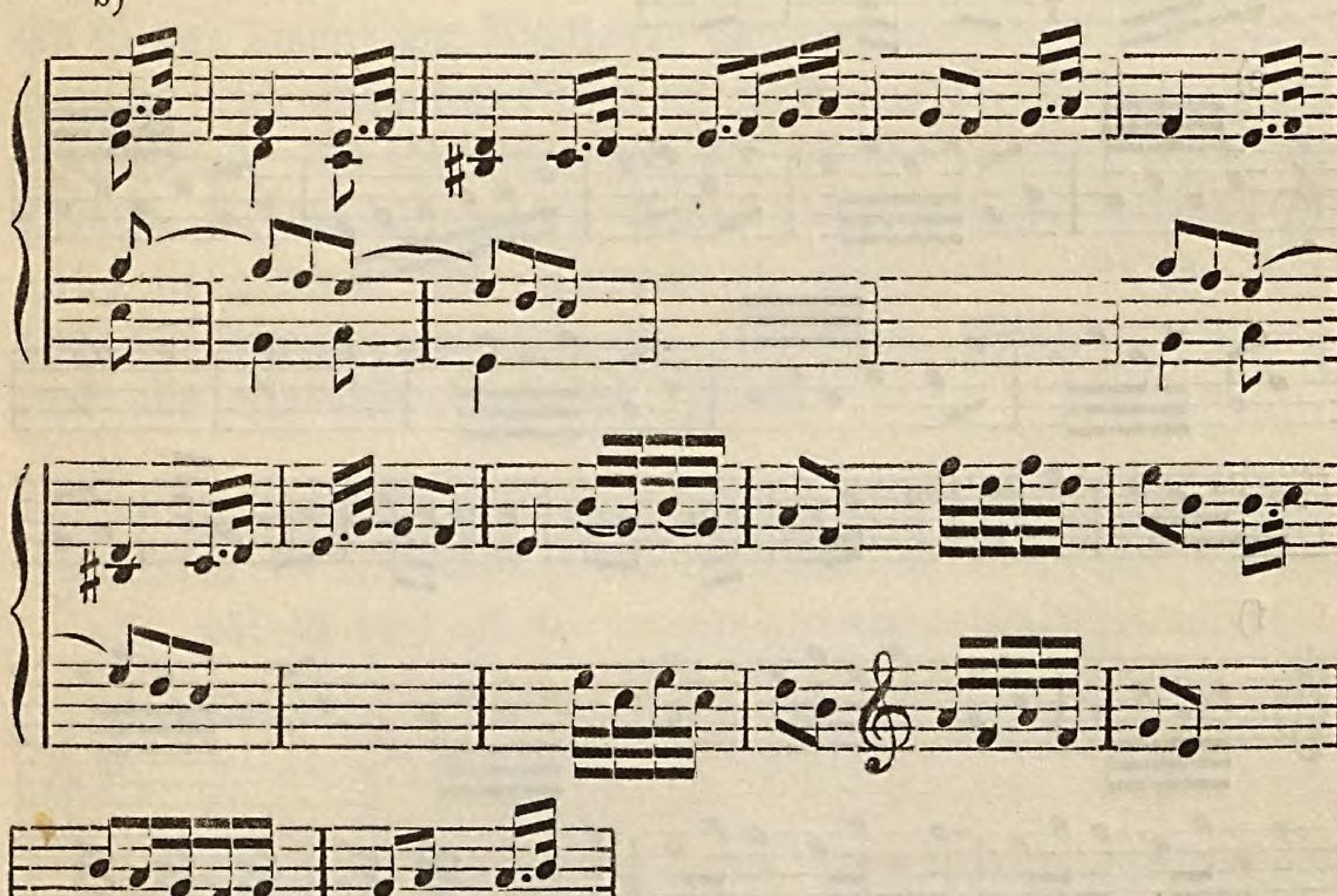
Das bekannte Andante in F-dur für Clavier erscheint in jenem Skizzenbuche zuerst in E-dur, und zwar folgendermaaßen:

a)

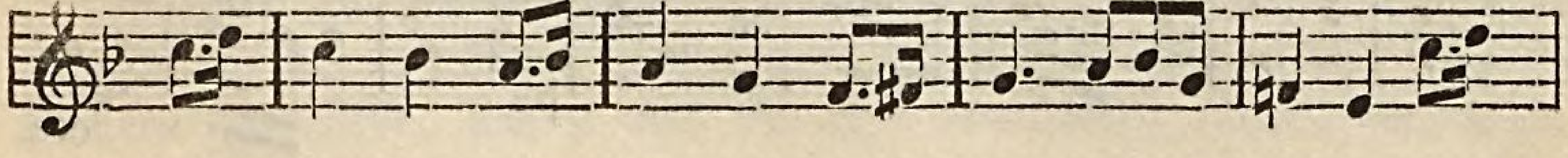


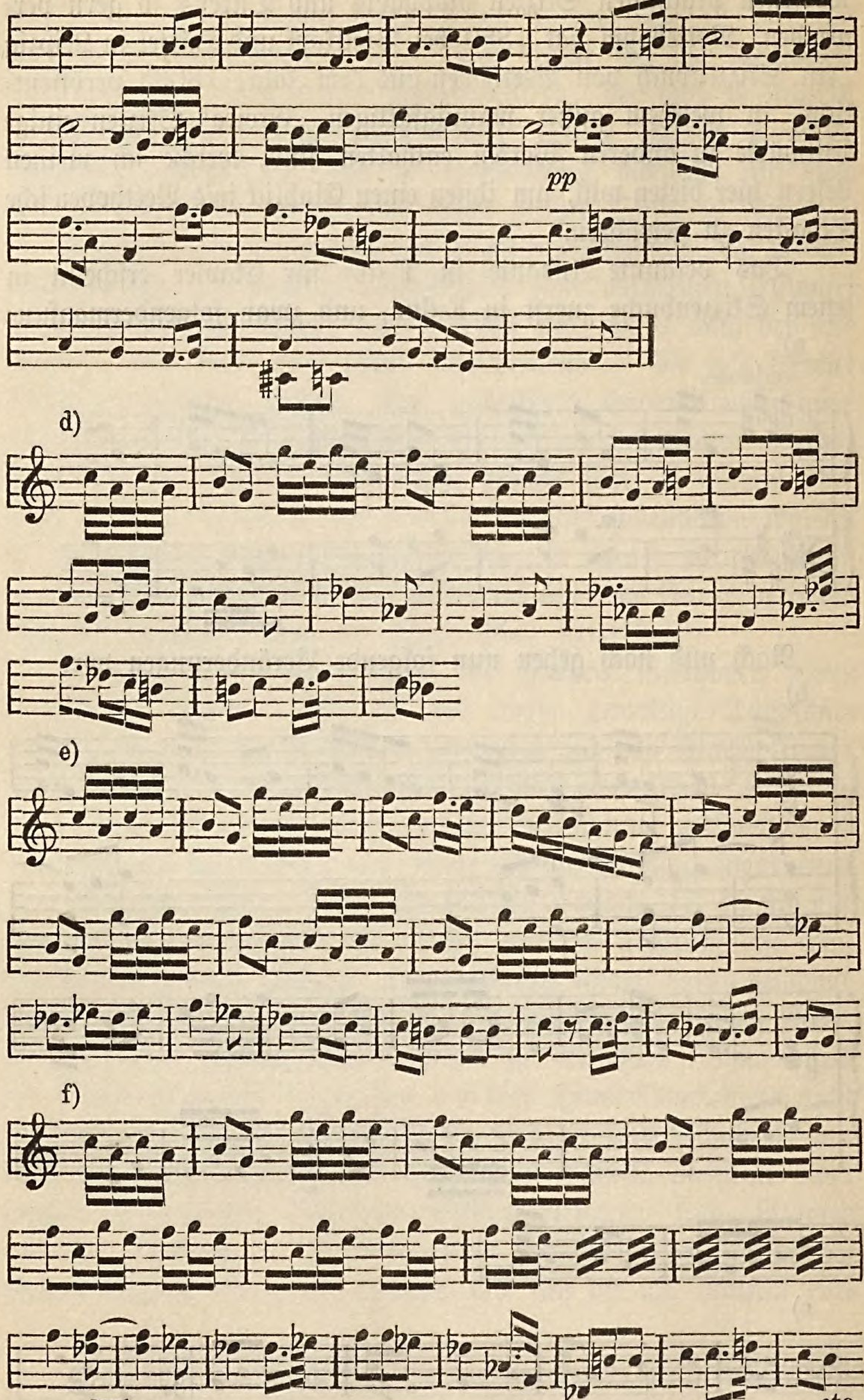
Nach und nach gehen nun folgende Veränderungen vor:

b)



c)




pp
d)
e)
f)
etc.

Die ursprüngliche Fassung des Themas des letzten Satzes der C-dur-Sonate Op. 53 war folgende:



Dann gestaltete sich das Thema folgendermaaßen:

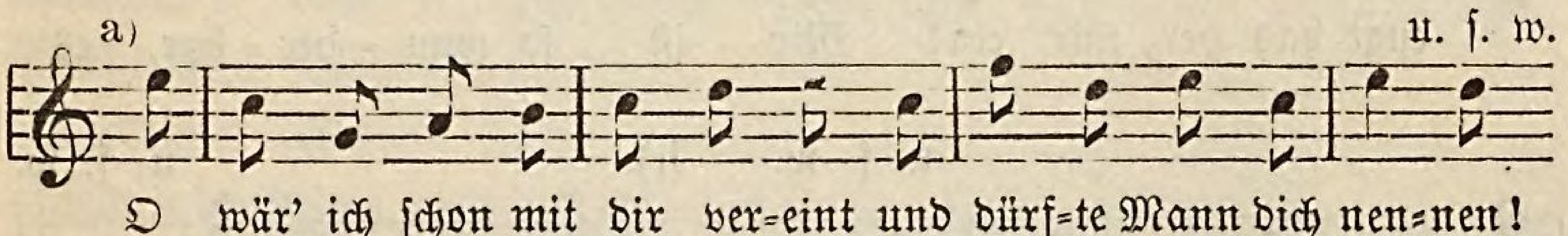


Dann:

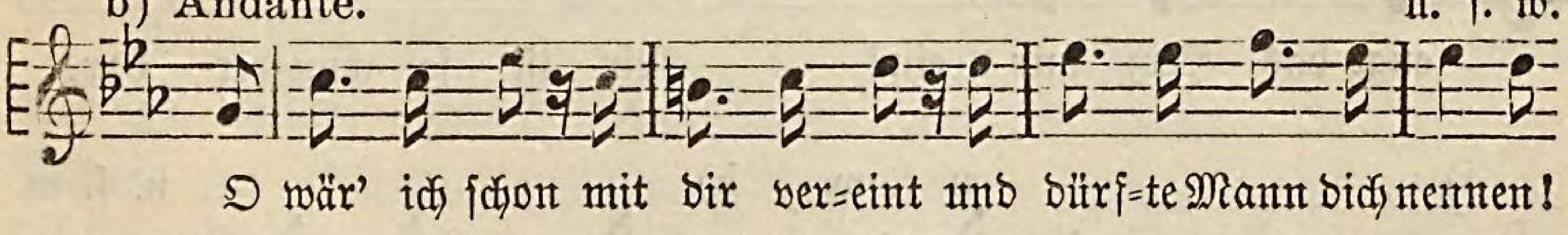


Wie verschieden ist das endgültige Thema vom ersten Entwurfe! Es ist nur Tonart und Rhythmus darin beibehalten. Der gedruckten Fassung noch unähnlicher sind die Entwürfe der Gesangsstücke Beethoven's. Da sehen wir, wie der Meister geradezu nach einer Melodie für die dichterischen Worte sucht, die ihn Anfangs nur ganz allgemein zum Componiren anregen*). Belege dafür sind: die Arie Marzelline'ns und der Canon „Mir ist so wunderbar" aus dem ersten Acte des „Fidelio":

a) u. s. w.



b) Andante. u. s. w.



---

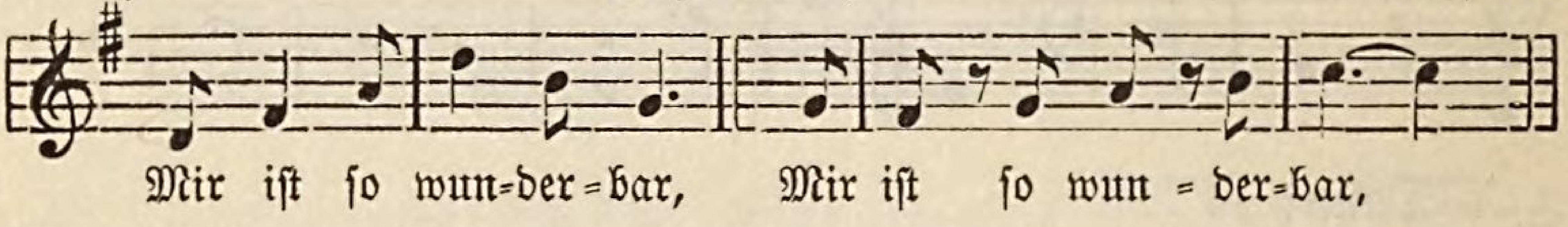
*) Stets war für Gesangsstücke die Dichtung das Melodie erzeugende Princip; so bei Schubert, Schumann, Franz und Jensen, den größten Meistern des Liedes, und so auch bei allen bedeutenden Operncomponisten.

c) (Vorspiel.)

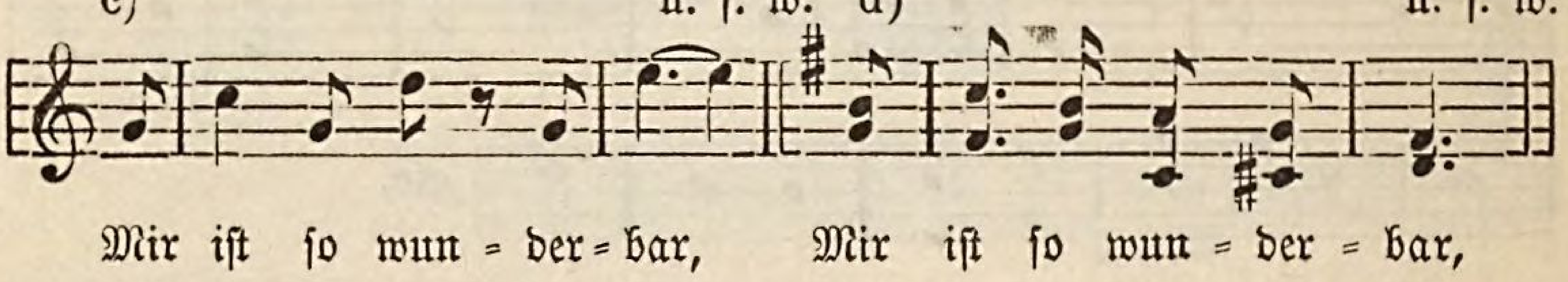




a) u. s. w. b) u. s. w.



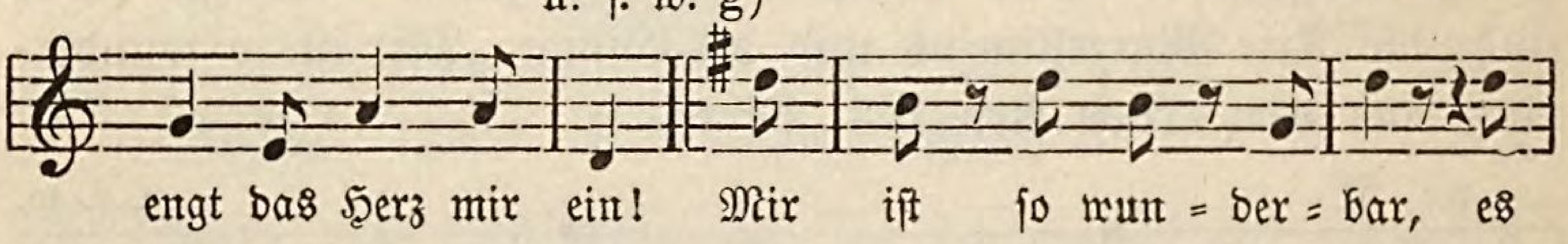
c) u. s. w. d) u. s. w.



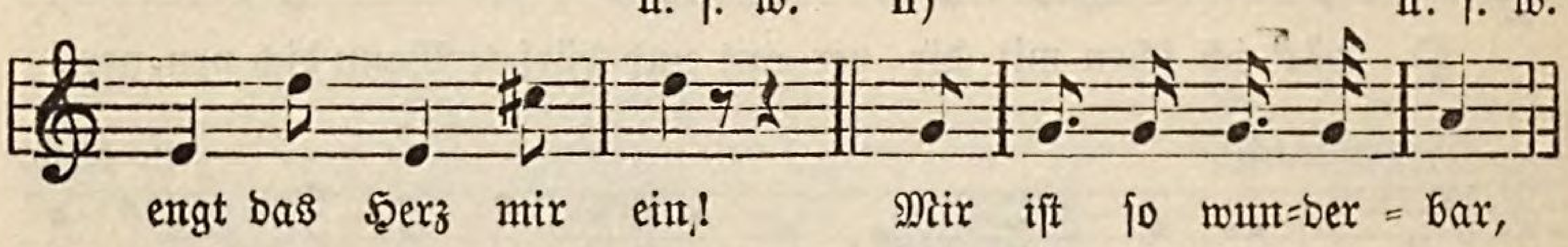
e) u. s. w. f)



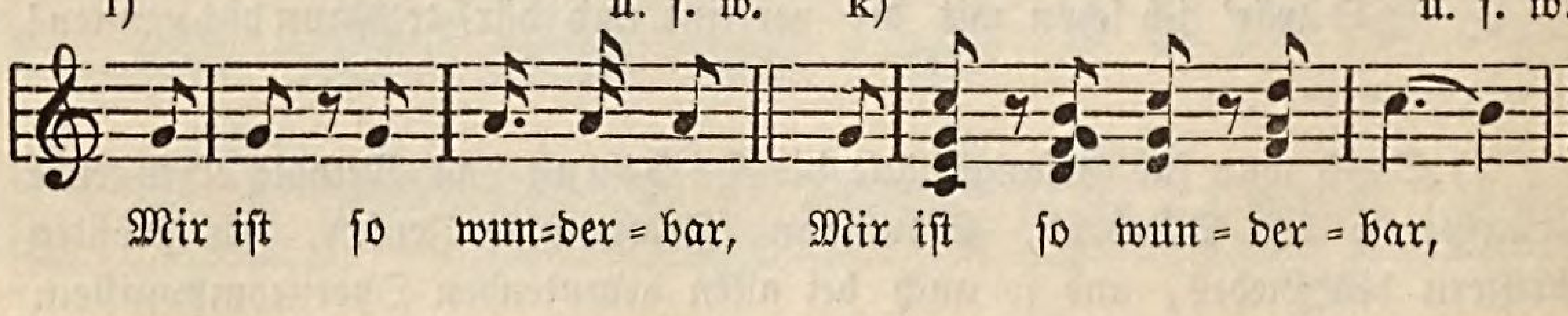
u. s. w. g)



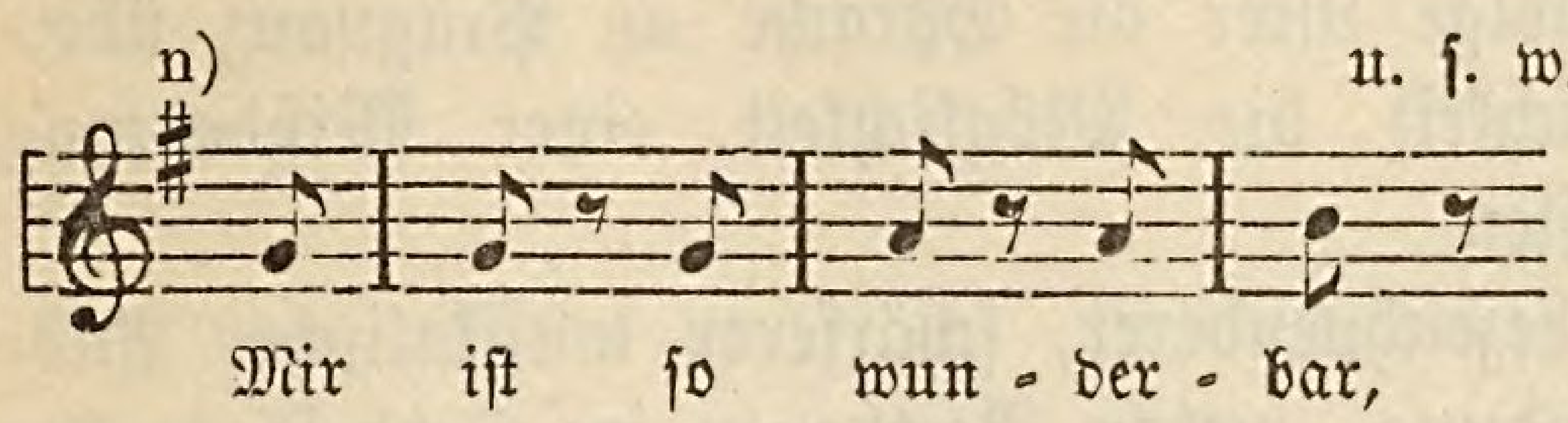
u. s. w. h) u. s. w.



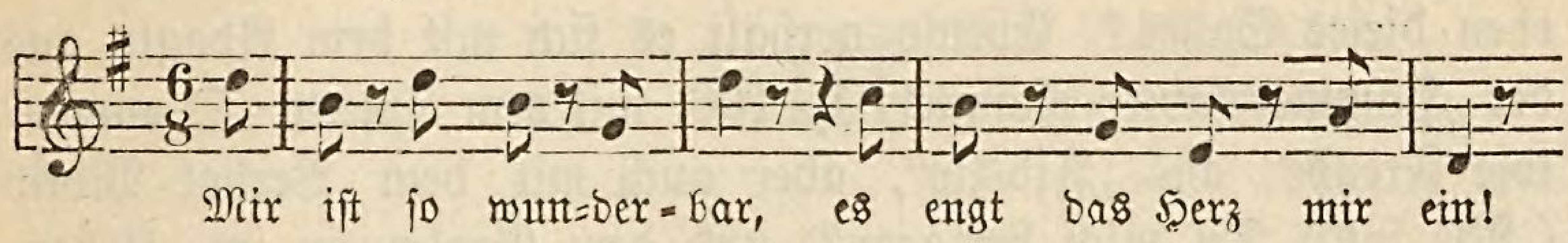
i) u. s. w. k) u. s. w.







Gedruckte Form:



Aus den hier angeführten Skizzen sehen wir, daß es lange brauchte, bis Beethoven mit der Aufstellung des Grundgedankens zufrieden war. Er änderte und probirte so lange, bis die in ihm gährende Empfindung den präcisesten und zutreffendsten musikalischen Ausdruck gefunden hatte. Er übte also schon während des Schaffens immerfort Selbstkritik. Der Blick in die Werkstätte Beethoven's erweckt allerdings in uns leicht die irrige Meinung, Beethoven habe rein reflexiv gearbeitet. Davon kann aber nicht entfernt die Rede sein. Seine hervorragende Künstlerschaft bestand eben darin, daß er sein heißes Fühlen und seine sprühende Phantasie mit klarstem Kunstverstande zu prüfen und zu läutern vermochte, daß er sich nicht überhaupt mit einer musikalischen Aeußerung seines Empfindens zufrieden gab, sondern daß er sein subjectives Fühlen durch bedachte, hoheitsvoll ruhige Arbeit zu einem absoluten Kunstwerke, also zu etwas Objektivem und dadurch Allen — nicht nur ihm allein — Angehörigen ausgestaltete.

Außerdem ist noch zu bedenken, daß Beethoven die Gewohnheit zu haben schien, eben Alles, was er dachte, sogleich zu Papier zu bringen. Andere Componisten haben dies nicht in solchem Maaße gethan; wir haben daher keinen Anhaltspunkt, wie lange Diese zur Ausgestaltung eines Gedankens oder gar einer musikalischen Form brauchten. Die Leitmotive Richard Wagner's sind auch nicht Gebilde des Momentes, sondern sie entwickelten

sich durch völlige Hingebung des Fühlens und Denkens an das musikalisch prägnant Auszudrückende. Dies ist deutlich aus Wagner's eigenen Worten darüber zu ersehen*). Daher sind aber auch Beethoven's und Wagner's Motive die ausdrucksvollsten, und ist bei ihnen infolge ihrer die Sprache an Prägnanz übertreffenden Verständlichkeit die Möglichkeit einer Mißdeutung schlechthin ausgeschlossen.

Oder wäre ein bezeichnenderer, schärferer musikalischer Ausdruck für die Empfindung, welche Beethoven im Schlußsatze der Pastoral-Symphonie äußern wollte, denkbar als das Hauptmotiv eben dieses Satzes? Ebenso verhält es sich mit dem Adagio aus der „Hammerclavier-Sonate" Op. 106, mit dem Duette „O namenlose Freude" aus „Fidelio", aber auch mit dem Verbot-Motiv („Nie sollst Du mich befragen") und dem Gralmotiv im „Lohengrin", den Venusberg-Harmonieen im „Tannhäuser", dem Schustermotiv und dem ersten Preislied Walther's mit seiner unendlichen Lenzessehnsucht in den „Meistersingern" und unzähligen Stellen aus „Tristan", dem „Ring des Nibelungen" und „Parsifal". Hier ist nicht der Platz, dieselben psychophysisch zu untersuchen und den musikalischen Ausdruck auf die ihm zu Grunde liegende Empfindung zurückzuführen.

Mit dem Vorsatze, dies in einer späteren Arbeit zu unternehmen, schließe ich meine Betrachtungen über den Proceß des musikalischen Schaffens, welcher dem allgemeinen Verständnisse meist unzugänglich ist und doch wohl stets das Geheimniß jedes einzelnen Tondichters bleiben zu müssen scheint.

---

*) Siehe S. 214 dieses Buches.

VIII.

Vermischtes.

Palestrina's „Missa papae Marcelli".

(1878.)

Giovanni Pierluigi da Palestrina (nach Baini 1524 geb., 1594 gest.) hat in seiner schönsten Manneshlüte jenen Cyklus von Vocalmessen geschrieben, welche er in Einem Bande dem Könige von Spanien Philipp II. gewidmet hat. Eine davon ist die sogenannte „Missa papae Marcelli".

Zum Wesen dieser Messe ist erwähnenswert, daß Palestrina, welcher früher vorwiegend melodisch gestaltete, darin nunmehr dem Harmonischen huldigt. Bekanntlich war das Mollgeschlecht aus physikalischen Gründen noch nicht durchaus anerkannt und man vermied es ängstlich. Auch in dieser Messe ist dies der Fall, und so kommt es denn auch, daß die unausgesetzte Folge von Dur-Accorden schließlich ermüdend wirken muß. Eigentümlicherweise wendet Palestrina Fortschreitungen an, welche in unserer Zeit geradezu verpönt sind und die uns entweder schülerhaft oder von Einem unserer großen modernen Meister geschrieben, wie eine Absicht, kirchlich zu charakterisiren, vorkommen. Bei Palestrina machen sie durchaus eine wunderbare und ergreifende Wirkung. Die heilige Stimmung glaubensinniger Andacht, welche in unserer frivolen Zeit fast ganz abhanden gekommen ist und die alle Kunstschöpfungen Palestrina's durchzieht, tritt in dessen Harmonie-Behandlung klar zu Tage; der fast gänzliche Mangel an Dissonanzen und die sparsame Anwendung von Vorhälten, Anticipationen, Durchgängen u. s. w. wirken auf unser Gefühl befremdend, aber mit dem Zauber einer der Sinnlichkeit ganz entrückten Empfindung echt christlicher Askese.

Robert Schumann's „Das Paradies und die Peri“.

(1879).

Keine Lenzesblüte ist dieses duftige Werk, nein, eine sommerreife Frucht des Meisters; er schrieb es in seinem 33. Lebensjahre, und ich möchte, so schwer es mir auch fällt, eine directe Bevorzugung eines Werkes vor den anderen nicht minder vollendeten dieser Periode zu äußern, es dennoch als den Gipfelpunkt der Schumann'schen Production betrachten. Vor Allem zeichnet sich das Werk durch die jener Periode des Schumann'schen Schaffens eigene Klarheit in der Anlage wie in den Details aus; die harmonischen und rhythmischen Verrückungen, welche besonders die erste und allerdings wieder — wenn auch in ganz anderer Weise — die tieftraurige letzte Periode Schumann's charakterisiren, sind hier einer wahrhaft beseligenden Einfachheit gewichen, welche dem „großen“ Publicum gerade dieses Werk des Meisters am zugänglichsten gemacht hat. Bekanntlich gehört Schumann in jene Classe von schaffenden Künstlern, welche mit fast autobiographischer Wahrheit immer sich selbst in ihren Werken gegeben haben. Er war Eine jener durchaus subjectiven Naturen, wie Haydn, Beethoven, Goethe, Heine u. s. w., die Alles aus dem mehr oder minder reichen Borne ihrer Individualität schöpften. Ist die Natur eines solchen subjectiv schaffenden Künstlers interessant und vielseitig genug, um für sich allein wirken zu können, so ist sie zwar berechtigt, in den Vordergrund zu treten, aber sie darf nie den Anschein einer willenlosen Sklavin ihrer selbst gewinnen; sie muß die Kraft haben, sich den ewig bindenden, allerdings durch keine greifbaren Regeln wirklich darstellbaren Gesetzen der Schönheit maßvoll einzuordnen.

Diese Gesetze sucht der Unbegabte vergebens; sie liegen im Genius des Einzelnen selbst, gleichsam wie ein inneres künstlerisches Gewissen. Mit Jedem gehen sie zu Grabe, mit Jedem werden sie wieder neu geboren; Keiner kann sie umgehen, ohne sein Gewissen zu verletzen; und je schärfer die Klärung zwischen demselben und der individuellen Begabung ist, desto bewußter,

desto vollendeter schafft der Künstler. Subjectiv schaffende Naturen haben eine schwierigere Aufgabe als solche, welche mit objectiver Begabung gleichsam geboren werden, wie ein Shakespeare, Platen, Mendelssohn, Rich. Wagner. Diese sind meistens bedeutende Dramatiker oder sogenannte „Formenmeister". Schumann war Keines von Beiden. Er hat sich seine Objectivität im Schaffen erworben (in der Kritik war sie sein Eigenthum schon lange). Die Vermählung des subjectiven und objectiven Momentes ist es, welche ein Kunstwerk zu wirklicher Bedeutung erhebt; und diese finden wir in Schumann's „Paradies und Peri". Der Meister hat aus seinem Stürmen und Drängen in die lichten Bahnen männlich schöner Reife eingelenkt. Zur musikalischen Eigenthümlichkeit dieses Werkes gehört es, daß Schumann in ihm den Gebrauch des Recitativs fast ganz verschmäht und dieses höchstens durch Arioso ersetzt, was allerdings manche Partieen rhythmisch etwas monoton macht und ungerechtfertigt in die Länge zieht. Dies dürfte wohl der einzige Mangel dieses herlichen Werkes sein, welches vor Allem durch den mährchenhaften, ich möchte sagen: dem Stoffe angeträumten Zauber der Schumann'schen Töne unerreicht dasteht. Es ist gewissermaßen die erste vollkommene Verweltlichung des ursprünglich nur kirchliche Stoffe behandelnden Oratoriums. Geschah dieser Schritt in der Hauptsache auch schon fast ein halbes Jahrhundert früher durch Haydn's „Jahreszeiten", so erfolgte mit ihm noch immer keine totale Loslösung des Religiösen vom Profanen, wie sie hier das erste Mal in bedeutender Weise vollbracht wurde. Leider fehlt dem Kinde noch der Name; man hat es mit verschiedenen Bezeichnungen versucht, von denen sich aber noch keine einzubürgern vermochte. Felicien David nannte seine „Wüste" und seinen „Columbus", welche auch erst nach „Paradies und Peri" entstanden, „Symphonie-Oden" — ein etwas schwerfälliger, hochtrabender Name, wie ihn nur Ein Werk dieses Jahrhunderts, der letzte Satz von Beethoven's „Neunter", rechtmäßig tragen könnte; „Liederspiel" ist wieder zu harmlos für ein Werk von tieferer Erfindung; so wäre vielleicht — da ich den geradezu widerspruchsvollen Ausdruck: „weltliches Oratorium" durchaus nicht billigen kann, — die Bezeichnung „Concertoper"

wie sie W. A. Remy seinem „Waldfräulein“ gegeben, die annehmbarste.

Was nun den Stoff der Dichtung betrifft, so ist dieser Th. Moore's „Lallah Rookh“ entnommen und atmet jene eigenthümliche orientalische Luft, wie sie uns beispielsweise in den Dramen Kalidasa's oder den Heldensagen Firdusi's entgegenweht; nur ist „Das Paradies und die Peri“ womöglich noch zarter. Die Peri (das persische Wort etwa für die deutsche Fee) ist aus dem Paradiese, von welchem sie herstammt, eines Fehlers wegen verstoßen worden. Sie darf jedoch wieder in's Paradies zurück, vor dessen Pforten sie nun klagend steht, wenn sie — wie ihr ein Engel verkündigt — von der Erde „des Himmels liebste Gabe“ in's Paradies bringt. Die zwei ersten Gaben, den letzten Blutstropfen eines für seine Brüder im Kampfe mit dem Feinde sterbenden Jünglings in Indien, wie den letzten Liebesseufzer einer an dem Todtenbette ihres pesterkrankten Geliebten treu im Kusse sterbenden Mädchens in Egypten können der Peri die Rückkehr in's Paradies nicht erwirken: „viel heiliger müsse die Gabe sein, die sie zum Thor des Licht's läßt ein“. Sie eilt nun nach Syrien, wo sie ein Kind beim Klange der Abendglocken mit gefalteten Händen beten sieht, in dessen Nähe aber einen alten Räuber gewahrt, der bei dem Anblicke dieser Unschuld, an seine eigene makellose Jugend sich erinnernd, bittere Reuethränen vergießt. Sie sammelt dieselben und bringt sie in's Paradies; sie hat „des Himmels liebste Gabe“ gefunden und wird jubelnd wieder aufgenommen. Daß dieser Stoff, von seinem poëtischen Werte ganz abgesehen, sich ganz besonders zur musikalischen Composition eignet, und daß gerade Schumann, das Prototyp eines Romantikers, vor Allem berufen war, dieselbe auszuführen, wird Jeder zugeben müssen, der das Werk voll und ganz auf sich wirken läßt.

Ein originelles Buch.*)

(1877.)

Der Verfasser dieses ebenso originellen wie gediegenen Werkchens — eigentlich eine Verfasserin, Namens Marie Tunner, eine eminente Concertpianistin, die uns leider ein jäher Tod im blühenden Alter von zwanzig Jahren gerade vor Antritt einer Concerttour durch Deutschland entriß — widmete dasselbe dem „Idealismus in der Tonkunst". Der Grundgedanke der Vorrede ist der, daß der Spieler nie darnach streben solle, dem Publicum mit einer hübschen Vortragsmanier zu gefallen, sondern frei von jedweder Eitelkeit das Werk allein künstlerisch vollendet hinzustellen; dazu allerdings sei ein vollkommenes Erfassen des echten Ideals der Kunst nötig, und diesem Ideale sei das Buch gewidmet. Um aber ein Tonwerk vollendet hinzustellen, sei nicht nur ein tiefes Eingehen in dessen Geist erforderlich, sondern auch die realen Bausteine zur Aufführung des reproductiven Kunstwerkes, d. i. die Claviertechnik, müssen dem Spieler zur unumschränkten Verfügung stehen. — Dies Alles — könnte man mir einwenden — sind Ideeen, welche bereits dagewesen sind; doch nun wird auf durchaus geistreiche Weise die rein mechanische Technik mit der durchgeistigten in untrennbaren Zusammenhang gebracht — und dies ist der rote Faden, der sich durch sämmtliche Capitel zieht. — Es werden alle bedeutenden Meister von J. S. Bach bis R. Schumann in steter Relative auf die zur Darstellung ihrer Werke nötige technische Verfassung der Finger ausführlich und liebevoll eingehend behandelt; jedem dieser Meister ist ein eigenes Capitel gewidmet, und in zwei sich diesen anschließenden Capiteln („Der künstlerische Vortrag" und „Der Adel des Styles") gewahren wir wiederholt geistreiche Seitenblicke auf berühmte noch lebende producirende wie reproducirende Künstler. — Dies Verfahren ist hier das erste Mal, und zwar in wahrhaft

*) Eugen Eisenstein, „Die Reinheit des Claviervortrages". Graz, Leuschner und Lubensky. 1870, 213 S. kl. Octav.

schöner und anregender Weise durchgeführt. Es giebt allerdings ganz vorzügliche Werke für Clavierstudien und auch speciell für das Studium des Anschlags (z. B. „Die Kunst des Anschlags“ von Adolph Kullak), aber in Bezug auf die Vortragsweise jedes einzelnen Meisters wurde noch nichts Aehnliches geschrieben. — Dies mußte der poëtischen Feder einer Frau überlassen bleiben; und in der That: die Verfasserin findet für verschiedene Gattungen des Anschlags, für oft ganz minutiöse Feinheiten der Vortragsweise immer den passendsten und treffendsten Ausdruck in Worten; oft muß da allerdings sehr weit ausgeholt werden, um dem Leser das richtige Bild zu geben, so z. B. in der Definition von Schumann'scher Vortragstechnik (13. Capitel), wo die Verfasserin einen äußerst wertvollen Seitenblick auf die Tanzmusik und deren ästhetische Rechtfertigung wirft, um die Art der Ausführung Schumann'scher Bässe zu erläutern. Ebenso interessant und originell ist das Capitel „Chopin“ behandelt, wie auch das über Mozart und noch manches Andere. Zu bedauern ist nur, daß die Verfasserin, welche allerdings die revolutionären Regungen der modernsten Kunstrichtung zur Zeit der Abfassung ihres Werkes in deren voller Bedeutung noch nicht ganz zu würdigen im Stande sein konnte, über die neuesten Meister (ich meine: Liszt, Brahms, Volkmann, Rubinstein, Jensen, Kirchner ꝛc.) Nichts mehr geschrieben hat; zwar sind in den letzten Capiteln gar manche feinsinnige, oft sehr kühne, Urtheile über noch lebende Künstler ausgesprochen, deren Beziehungen aber ganz dem geistreichen Leser zur Auffindung überlassen sind, da jeder Name vermieden ist; es ist das eine sehr decente Weise von Kritik, welche allerdings auf eine Frauenfeder schließen läßt. Jedenfalls wäre es von höchstem Werte, wenn eine würdige Fortsetzung des Werkes bis in die neueste Zeit veranlaßt würde, denn die Idee verdient es in vollem Maße.

Gewiß wird dem Buche oft der Vorwurf gemacht werden, es sei in höchst überschwänglicher Schreibweise abgefaßt. Dem möchte ich erwidern, daß eben der Stoff dies großentheils selbst heischte; ziehen wir aber den tiefen geistigen wie poëtischen Wert dieses Buches in Betracht, so verschwindet jedes Bedenken über die allerdings etwas exaltirte, aber trotzdem sogar schöne und bilderreiche Sprache, welche bereits Robert

Hamerling vom rein literarischen Standpunkte in der Wiener „Presse" zur Genüge gewürdigt hat. Erwägt man dann noch, daß das Buch der Feder einer in den Sphären höchster Idealität fühlenden Frau entflossen ist, daß also kein Ausdruck etwa gemacht, sondern jeder der überzeugenden Anschauung eines edel strebenden Gemütes entsprungen ist, so wird dasselbe als doppelt wertvolle Gabe erscheinen, und kann daher Jedem, der es mit der Kunst wahrhaft ernst nimmt und es so weit im Clavierspiele gebracht hat, daß er sich eine gewisse Selbstständigkeit erworben, zum Selbststudium — dies ist der Hauptvortheil des Buches — angelegentlichst empfohlen werden.

Der zwölfjährige Ferruccio Benvenuto Busoni.

(1878).

Die Zeit der „Wunderkinder" ist entschwunden, die Bewunderung der schalen Kunststücke des aller Tiefe und sittlichen Reife entbehrenden Virtuosenthums ist großentheils überwunden. Ersteres war eine notwendige Folge des Letzteren. Seit Mozart's, des kleinen Großen, Wunderthaten auf dem Claviere, welche die ganze Welt in Erstaunen setzten und noch jetzt in unzähligen Anekdoten im Munde des Volkes leben, begann die Sucht, Kinder, wenn sie auch nur unbedeutende Anzeichen von musikalischen Fähigkeiten zeigten, zur größtmöglichen mechanischen Fingerfertigkeit auf irgend einem Instrumente (meistens auf dem Claviere) abzurichten. Ein solch' kleiner Junge, in Polyhymnia's Kunst kaum tiefer eingedrungen als bis zur Oberfläche der Claviatur, erschien dann in kurzen Höschen und Seidenstrümpfen, um sein mehr oder minder mühsam eingepauktes Paradestückchen vor der staunenden Menge herabzuspielen. Er wurde ohne Weiteres als „zweiter Mozart" proclamirt und das „Wunderkind" in optima forma war fertig! Als sich aber mit der Zeit die Zahl dieser „Wunderkinder" zu einer ganz ansehnlichen steigerte, verloren dieselben den Reiz der Neuheit und somit auch die Anziehungskraft auf's Publicum; dadurch

aber erst, daß mit dem Schwinden der Jugend dieser kleinen Virtuosen auch ihr Name verschollen war, da es fast nie vorkam, daß sich ein echter Künstler aus diesen Anticipienten entwickelte, hörte nach und nach auch der Glaube des Publicums an die Bedeutung dieser Kinder auf, ja es bestand sogar das leicht begreifliche Vorurtheil, daß es eine Unmöglichkeit sei, in so früh aufkeimenden Talenten Anfänge einer notwendig erfolgenden künstlerischen Bedeutung zu finden. Dieses Vorurtheil hat bis zum heutigen Tage immer zugenommen.

Kein Wunder, wenn man bei jedem der nunmehr spärlich auftauchenden concertirenden Knaben an wahre Kunstleistungen nicht glauben will. F. B. Busoni, zwölf Jahre alt, ist eine glänzende Ausnahme. Er ist kein „Wunderkind" im herkömmlichen Sinne; er ist ein in jeder Hinsicht außerordentliches musikalisches Talent, das schon jetzt absolut wertvolle Leistungen aufzuweisen hat. Der kleine „Maëstro" ist nur durch drückende pecuniäre Verhältnisse gezwungen, öffentlich zu spielen, trotzdem seine Aeltern, die ihr ganzes kleines Vermögen dem Aufenthalte ihres Söhnchens in Wien und seiner fortwährenden Kränklichkeit geopfert haben, principiell gegen verfrühtes öffentliches Auftreten sind, welches allenfalls in den Augen des Publicums den von der wahren Kunst fernabliegenden rein virtuosen Character anzunehmen Gefahr laufen könnte. Busoni ist eben Musiker, nicht Virtuos. Seit seinem siebenten Jahre componirt er schon und hat nach der Aussage seines Vaters bereits 130 Stücke geschrieben. Ich habe mich selbst von der Wahrheit dieser Angaben überzeugt und dem kleinen, aufgeweckten Knaben Motive und Themata zur unvorbereiteten freien Phantasie vorgelegt; seine Leistung hierin war wirklich staunenerregend. Sogar Liszt und Rubinstein fanden sein Talent in dieser Hinsicht geradezu phänomenal. Eigenthümlich ist der Character seiner Compositionen. Nichts Wüstes, Formloses ist da zu finden, denn er bewegt sich mit Vorliebe — seinem Lieblingsmeister J. S. Bach folgend — in den strengsten und schwierigsten Formen, z. B. der Fuge und den alten Tanzweisen (Gigue, Gavotte, Menuett &c.), und zwar mit dem Geschicke eines ziemlich geübten Theoretikers, trotzdem er nie einen Lehrer gehabt und Alles aus sich selbst durch das Studium

alter Meisterwerke gelernt hat.*) Er zeigte mir unter Anderen ein Streichquartett in ganz polyphonem Style mit durchaus fließender Melodik — Busoni componirt Alles ohne Clavier; sein Tonvorstellungssinn ist demnach schon in hohem Grade ausgebildet. Außer einigen Claviersachen sind zwei „Ave Maria" seiner Composition bereits im Drucke erschienen**), von denen besonders das zweite auch dramatische Anlage verrät. Bach's Fugen und einige Beethoven'sche Sonaten spielt er auswendig.

Neben aller hohen musikalischen Begabung ist Busoni dreier Sprachen vollkommen mächtig, auch in deren Literatur merkwürdig bewandert, dabei von einer seltenen und aufrichtigen Bescheidenheit und mit einem klaren Urtheilsvermögen ausgerüstet (er liebt Beethoven und Mozart, aber auch Mendelssohn und Schumann). Am Claviere sitzend ist er von tiefstem Ernste beseelt, sobald er sich aber davon entfernt, wieder ganz Kind; so unterhielt er sich vor mir lebhaft mit Ballspielen. Seine Bemerkungen sind stets treffend, seine Antworten kurz und meist witzig, oft auch mit Citaten aus Dichtern gewürzt. Seine Schrift ist so decidirt und characteristisch, wie etwa die eines vierzigjährigen Mannes, dabei von auffallender Reinlichkeit und Nettigkeit (besonders die Notenschrift).

Ohne Zweifel ist Busoni ein Früh-Talent, wie es nur in großen Zeitabschnitten einmal wiederkehrt. Seit dem Kinde Mozart dürfte es keines mit größerer musikalischer Begabung gegeben haben. Wenn die leider so außerordentlich schwächliche Constitution des genialen Knaben seinem Schaffen und seiner Entwickelung keinen Eintrag thut, so muß derselbe einst eine hohe Stufe in unserer Kunst einnehmen.***)

---

*) Später ließ sich Busoni in Graz mit seinen Aeltern nieder und absolvirte daselbst die gesammte Compositionslehre bei dem vorzüglichen Pädagogen Dr. Wilh. Mayer. Der Verfasser.

**) Op. 1 und 2 bei C. A. Spina in Wien (A. Cranz, Hamburg).

***) Seither sind nahezu 7 Jahre verflossen. Vor Kurzem bot sich mir die Gelegenheit, den hochbegabten zum Jünglinge herangereiften Sohn Italien's in einem eigenen Concerte in Wien als Pianisten und Componisten zu hören. In beiderlei Eigenschaft bewies der feurige junge Künstler eine dem Höchsten zustrebende Vervollkommnung. Es scheint also wirklich, daß diesmal aus einem „Wunderkinde" ein ganzer Künstler sich entwickelt.

Mahnrufe.*)

I.

(1885).

Wiederholt wurde von bekannten Künstlern, Recensenten, Literarhistorikern in den letzten Jahren die colossale Ueberproduction beklagt, die sich in Deutschland seit einiger Zeit auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht; es ist dieses emsige, ja fieberhafte Produciren fast rätselhaft, wenn man einerseits den oft besprochenen materiellen Zug unserer Zeit, andererseits die Wirren derselben, die bitteren Kämpfe um's tägliche Brot, das sociale Elend betrachtet. Wie finden da noch so viele Menschen Zeit und Stimmung zum sorglos heiteren Schaffen? Oder sollte gerade in diesen Verhältnissen der Grund liegen, daß man, des alltäglichen Trottes müde, sich umso heftiger in die heiligen Regionen der Kunst flüchtet, um dem Mühsal für Stunden zu entgehen? Nein; der Grund wird wohl im Allgemeinen weniger edler Natur sein; es wird eben der auf allen Gebieten sich bethätigende geschäftige, nach Gold jagende Trieb sein, der nun auch die Kunst nicht schont, um ihr den letzten Saft auszupressen, den sie noch zur Ernährung ihrer Jünger in sich birgt. Nie wurde so viel gedichtet, componirt, gemalt wie jetzt, und zwar in allen Schichten der Gesellschaft, zu jedem Zwecke, in allen erdenklichen Genres und Formen. Die kühnsten derselben werden nicht gescheut, um sie zur Wettjagd ehrgeizigen und materiellen Gewinnes auszubeuten. Wir stehen eben allüberall unter dem Banne einer unserem Stamme fremden Race, welche in künstlerischem Selbstbetruge schafft, um schließlich nach Außen hin abermals sich durch „Betrug" Geltung zu verschaffen.

Wie soll nun der wirklich dem Kunstschaffen nachstrebende Mensch sich zurechtfinden in dem Wuste alltäglicher Aeußerungen unter künstlerischer Larve, da sich doch der heutige Dutzendkünstler bereits eine Beherschung der Technik seiner Kunst als selbstverständliches, unumgänglich notwendiges Substrat seiner Schein-

*) Erschienen in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Leipzig LII, 47.

kunst angeeignet hat, die das Staunen jedes Unbefangenen zu erregen im Stande ist, ja diesen sogar verwirren muß. Man kann eben überhaupt nicht bestimmen, was zu entstehen hat und was nicht; aber es wäre ein Hauptgewinn für unsere Kunst, wenn Jeder, der sich in derselben äußert, aufrichtig gegen sich und gegen die Anderen wäre, d. h. wenn er nur dann schaffen würde, wenn er wirklich den Drang, den nicht todt zu schweigenden Trieb in sich fühlt, sich künstlerisch zu äußern. Vieles nur Glatte, Hübsche würde dann nicht existiren und die Uebersicht über die mehr oder weniger bedeutenden, aber wenigstens einem wirklichen Herzensbedürfnisse entsprungenen Kunstäußerungen würde bequemer und einfacher sein. Blicken wir nur einmal in den Katalog der jährlich erscheinenden Bücher aller Art oder in den Hofmeister'schen Katalog der doch ein viel kleineres Publicum besitzenden jährlich erscheinenden Musikalien, so muß man es — abgesehen von den unvollkommenen Verlagsverträgen mit dem Auslande, welche den Gewinn des Verlegers fast nur auf Deutschland und Oesterreich beschränken — ganz unbegreiflich finden, wie so viel gedruckt und gestochen und gar noch wenigstens sechsmal so viel geschriftstellert und componirt werden kann und daß überdies dabei weder Verleger noch Autoren verhungern, wozu ja die Genies in früheren Zeiten reichlich Gelegenheit hatten.

Doch das Publicum hungert künstlerisch bei allem bestehenden und immer entstehenden Schönen, da es, der nutzlosen Auswahl müde, genügsam und dadurch auch verdorben wird. Alles fragt z. B. nach neuen Liedern und Alles singt stets „alte liebe Lieder". Daran tragen hauptsächlich unsere Concertsänger Schuld, welche dem unerschöpflichen Reichthume der deutschen Lieder-Literatur immer nur dieselben Perlen entnehmen, um mit diesen geschmückt selbst zu glänzen; oder sollten wir wirklich so genügsam sein, uns aus Schubert's 670 Gesänge umfassenden Liederschatze immer nur dasselbe halbe Dutzend bieten zu lassen, welches einzig die Programme von vielen hundert Concerten versorgt? Und wie steht es mit Schumann, Mendelssohn, Franz, Brahms, Jensen, welche doch unsere größten Meister im Liede sind? Von Schumann sind drei bis vier Lieder wahrhafte Repertoire-Lieder;

Mendelssohn wird fast gar nicht mehr gesungen und dies mit großem Unrecht; von Franz hört man „Im Herbst" und ewig „Im Herbst" oder auch „Es hat die Rose sich beklagt". Die Repertoire-Lieder von Brahms, Jensen, Rubinstein, Kirchner lassen sich an den Fingern herzählen. Von Brahms werden ausschließlich gesungen: „Wie bist du, meine Königin, . . .", „Liebestreue", „Wiegenlied", in Deutschland auch „Sandmännchen". Dessen „schöne Magelone" (eine ganze Sammlung der herlichsten Romanzen und Lieder) ist nur Wenigen bekannt. Und was wird von Jensen gesungen? Sein Opus 1, Nr. 1! („Lehn' deine Wang' an meine Wang'!") und „O laß' dich halten, gold'ne Stunde". Jensen's spanische Lieder, dessen „Dolorosa" (unbedingt Schumann's „Frauenliebe" an die Seite zu stellen), „Gaudeamus" (voll urwüchsigen Humors), „Marieenlieder" und noch vieles Andere kennt man kaum. Bis zum Ueberdrusse wird aber Rubinstein's glutvolles „Es blinkt der Thau" abgesungen; sonst kennt man im Concertsaale unter seinen vielen Liedern nur noch den „Asra" und allenfalls das „Alte Lied". Bei Kirchner begnügt man sich mit den zwei Liedern: „Ich muß hinaus" und „Sie sagen, es wäre die Liebe". Noch einige „dankbare" Lieder wie: Eckert's „Ja, überselig hast du mich gemacht", Taubert's „In der Fremde", Lassen's „Vorsatz", Riedel's „Jetzt ist er hinaus", Sucher's „Liebesglück", welche sich in allen Concertsälen eingebürgert haben, dazugezählt, so haben wir so ziemlich das ganze Concert-Repertoir unserer Liedersänger Deutschland's und Oesterreich's! Und es klingt doch seit Schubert an allen Enden im deutschen Sängerhaine, ein schöner Widerhall der unerschöpflich reichen nach-Goethe'schen Lyrik. Freilich ist das deutsche Lied eigentlich nicht für den Concertsaal, sondern als echte und rechte Hausmusik componirt. Deshalb braucht es aber im Concertsaale lange noch nicht todtgeschwiegen zu werden.

Wir haben an Schubert noch eine so große Vernachlässigungsschuld abzutragen, daß man von Neuerem eigentlich gar nicht reden sollte. Gehen wir aber von dem Grundsatze des deutschen Dichters Adolf Peters aus, welcher die Lyriker, die großen und die kleinen, alle willkommen heißt und erst dann einen Himmel empfindet, wenn an ihm Millionen von großen

und kleinen Sternen glänzen, sehen wir also die Fülle herlicher Lieder der bereits genannten neueren Meister des Liedes durch, denen noch Liszt, Hiller, Taubert, Reinecke und Lassen beizuzählen sind, beschäftigen wir uns ferner mit der jüngeren, erfindungsreichen Generation, mit Goldmark's, von Holstein's, Grieg's, A. Naubert's, H. Götz's, A. Bungert's, Brückler's, Rich. Heuberger's, H. Hofmann's, Rob. Fuchs', A. Kleffel's Liedern, so gelangen wir fast auf den Punkt, „wo uns Menschen" — wie Mephistopheles sagt — „der Verstand ausgeht". Diese Ueberfülle ist es, welche uns beinahe entschuldigen könnte, wenn unser im Suchen ermüdeter Blick immer wieder auf das Alte, Gewohnte hinfällt. Man sollte es aber dem Publicum, welches nicht immer Zeit und Gelegenheit hat, die ganze Literatur zu sichten, um das Gute und Schöne finden und cultiviren zu können, erleichtern, indem man es mit den besseren Erzeugnissen auf dem Laufenden erhält. Dies wäre die Pflicht jedes ehrlichen Künstlers und Tageskritikers.

II.

(1878).

Es wäre ein sehr dankenswertes und interessantes Unternehmen von Musiktheoretikern, die auf so vielen wissenschaftlichen (zumal historischen) Gebieten wichtige Anwendung der Statistik auch auf Musikaufführungen auszudehnen. Natürlich müßte dies nur in großartigem Maßstabe geschehen, um einen wirklichen wissenschaftlichen Nutzen daraus ziehen zu können. Es müßten Concertprogramme aller Jahrgänge jeder nur halbwegs hervorragenden Stadt gesammelt und statistisch excerpirt werden, um eine Uebersicht über die Flut und Ebbe des musikalischen Geschmackes einzelner Völker und im Allgemeinen des kunst-historischen Auf- und Abwärts ganzer Nationen und der Menschheit überhaupt zu erhalten. Da eine solche Aufgabe schon ob ihres ungeheueren Umfanges, ferner ihrer geisttödtenden Einförmigkeit (bezüglich des Sammelns) für Einen zu groß wäre, so sollte in jeder

Stadt sich ein Sammler finden, der alljährlich eine statistische Concert-Revue macht.

Dieselbe müßte vor Allem ein alphabetisches Verzeichniß der Componisten mit Angabe der Anzahl der von ihnen in der betreffenden Saison öffentlich aufgeführten Werke (gleichviel ob Symphonie oder Lied) enthalten, um zu erfahren, in wie weit gewisse Tondichter in einer bestimmten Stadt über Gebühr gepflegt oder auch unverdient vernachlässigt wurden, um ferner zu sehen, ob bei einheimischen Componisten das Wort „nemo propheta in patria“ zutrifft oder nicht u. s. w. Außerdem müßte das Verhältniß der zu Gehör gebrachten Vocalwerke zu den aufgeführten Instrumentalwerken constatirt und in diesen Hauptgruppen wieder die Pflege der darin enthaltenen Combinationsarten (Streichquartette, Lieder mit Clavierbegleitung, Violinconcerte, Chöre verschiedener Art, Clavierstücke, Symphonieen &c.) durch Zahlen festgestellt werden.

Welche Perspective giebt das für die künftige Musikforschung? Man sollte diesen Vorschlag ernstlich erwägen.

III.

(1884).

In Hamburg besuchte mich eines Tages*) der Instrumentenbauer Herr Otto Schünemann, um mir eine Idee flüchtig mitzutheilen, welche ihn — wie er sagte — schon lange beschäftigt habe. Ich interessirte mich damals schon sehr dafür, heute aber noch viel mehr, da ich, nachdem nun mehr als vier Jahre seither verflossen sind, noch immer keine Spur von der Realisirung der Pläne dieses Herrn bemerken konnte.**) Freilich ist es schwer, eine

*) Im Jahre 1881.

**) Lange nach Vollendung dieses Aufsatzes (October 1885) erhalte ich Nachricht davon, daß Herr Schünemann selbst zwei vollständige Streichquartette mit vorzüglichem Klangcharakter gebaut hat, welche er in den größten Städten Deutschland's öffentlich vorzuführen gedenkt und welche die Veranlassung zur Gründung einer deutschen Geigenbauschule bilden sollen.

weitgreifende Idee zu verwirklichen, besonders wenn man dazu große Mittel braucht oder gar genötigt ist, Staatshilfe in Anspruch zu nehmen; denn in Kunstsachen giebt es keine sprödere Instanz wie den Staat, da derselbe solche noch immer für zu nebensächlich hält, um einen kleinen Theil des z. B. auf das äußerst kostspielige stehende Heer verwendeten Budgets für sie zu stipuliren. Ein deutliches Beispiel dafür sind die noch immer auf die Begeisterung und Opferwilligkeit des Volkes angewiesenen nationalen Bayreuther Festspiele.

Oder könnte die Ausführung der Idee einer Geigenbauschule in allen ihren Voraussetzungen und Consequenzen ohne Staatshilfe möglich sein? Und was soll uns eine solche Schule? Ich will es versuchen, die Gründe, welche mir für die Errichtung einer derartigen Anstalt zu sprechen scheinen, in Kürze zu entwickeln.

Bisher war der Streichinstrumentenbau nur ein Experimentiren mehr oder minder glücklicher Art. Einzelne berühmte Geigenbauer wie Amati, Guarneri, Stainer, Stradivari ꝛc. haben durch jahrelanges Studiren und Probiren glänzende Resultate in ihrem Fache erzielt. Die Instrumente dieser Erzeuger zeichneten sich durch ihre Klangfülle und Schönheit so sehr vor den übrigen Producten ihrer Gattung aus, daß sie allgemein gekauft und gespielt wurden, ja durch die mehr und mehr sich verlierende Kunst der Geigenbauerei mit dem Alter sogar an Wert zunahmen und stets theurer im Preise wurden, so daß man die heute immer seltener werdenden Exemplare solcher Geigen nur um den hohen Preis von vier- bis zwölf- und auch zwanzigtausend Mark, ja noch theurer, zu kaufen bekommt, zumal auch das Holz — wie Viele behaupten — durch das Alter trockener und damit resonanzfähiger wird.

Wer hat aber die Mittel, sich ein solches Instrument käuflich zu erwerben? Selten ein Künstler, sondern meist nur „Liebhaber", welche sich in dilettantischer Behandlung des Instruments an dem Wohlklange desselben erfreuen, oder gar Antiquitätensammler, bei denen es so lange unbenützt im Wandschranke hängt, bis sich einmal die Gelegenheit bietet, einem Kenner gegenüber mit dem Besitze desselben zu prahlen. Das Geheimniß seiner

Kunst verriet ein bedeutender Geigenbauer kluger Weise nicht, und seine Nachahmer sahen die fertigen Meistergeigen und waren doch nicht im Stande, deren Güte in ihren Fabrikaten zu erreichen. Man hat in neuester Zeit so vortreffliche Imitationen altitalienischer Streichinstrumente geliefert (z. B. Zach in Wien), daß man sie nach oberflächlicher Prüfung für Originale halten könnte. Dieselben sind freilich billiger zu haben. Aber bald merkt der Besitzer eines solchen Fabrikates, daß es einem echten „Stradivari“ oder „Guarneri“, dessen Kauf er umgehen zu können glaubte, nicht das Wasser reichen kann, daß die ihm so preiswürdig erschienene „Imitation“ sich hauptsächlich auf Aeußerlichkeiten (Form, Beitzung, Schweißflecke u. s. w.) beschränke und nicht mehr und nicht weniger als ein brauchbares Instrument sei.

Wie also können wir es dahin bringen, mit der Zeit vorzügliche und zugleich billige Geigen zu erzeugen, so daß es nicht nur jedem unbemittelten Künstler ermöglicht wird, sich ein seiner Kunst würdiges Instrument erwerben zu können, sondern auch, um einen zur Hervorbringung eines völlig idealen Eindruckes unbedingt nötigen Klangcharakter des Streicherchores bei orchestralen Vorführungen zu erzielen, wie ihn z. B. das philharmonische Orchester“ in Wien dadurch erreicht, daß alle in demselben verwendeten Streichinstrumente aus Einer Fabrik*) stammen?

Gebt das Experimentiren vor Allem auf; berufet erfahrene Geigenbauer, Künstler und Physiker zu Versammlungen, daß sie ihre Beobachtungen, Meinungen und Versuche einander mittheilen, daß sie über das zu verwendende Material und über die Construction der Geigen beraten, um aus dem Studium alter Meisterinstrumente und den bei diesen Versammlungen lautgewordenen Vorschlägen ein System des Geigenbaues bilden zu können, welches die feste Grundlage zu einem geregelten Instrumentenbaue werden müßte! Dann schafft die Mittel (allenfalls durch einen zu gründenden allgemeinen Geigenbauer-Verein) zur Errichtung einer Geigenbauschule, zu deren beständiger Erhaltung eine Verstaatlichung anzustreben wäre!

Den Lehrplan denke ich mir Anfangs also: Ein gewiegter

*) Lemböck.

Meister des Geigenbaues, welcher vom Vereinsausschusse zu wählen wäre, müßte nach den in den Versammlungen gewonnenen Principien einige besonders begabte Zöglinge zu Lehrern erziehen, welche dann in Gemeinschaft den praktischen Unterricht an der inzwischen immer mehr frequentirten Schule zu ertheilen hätten, während mehrere bewährte Professoren der Physik den theoretischen Unterricht (d. i. die logische Begründung der technischen Arbeiten) übernehmen müßten. So allein können wir es mit der Zeit zu vortrefflichen und gleichartig (weil systematisch) gebauten Geigen bringen, so daß durch gesetzlich normirte Preise auch der armen Künstler in den Besitz eines guten Instrumentes gelangen kann und der Ueberzahlungs- und Imitationsunfug ein für allemal ein Ende nimmt. Ich denke, dieser Vorschlag wäre beherzigenswert!

Componistische Neu-Versuche.

(1885).

I.

Eine sehr eigenartige Erscheinung ist der noch großentheils unbekannt gebliebene Josef Huber (geboren 1837 zu Sigmaringen; lebt in Stuttgart). Unbekümmert um äußere Erfolge, die ihm bisher auch nur äußerst spärlich zu Theil geworden sind, gieng dieser Künstler seinen Weg, den er, nachdem er ihn einmal als den „richtigen" erkannt hatte, auch nicht mehr verließ. Dies allein nötigt schon die höchste Achtung vor dessen festem Wollen ab. In kurzen Worten läßt sich das ganz eigentümliche Streben dieses extravaganten Musikers schwer charakterisiren. Es colidirt aber vielfach mit den Wagner'schen Grundsätzen und unterscheidet sich von den letzteren hauptsächlich dadurch, daß Huber von der absoluten Musik (Symphonie) ausgieng, um zum musikalischen Drama zu gelangen, während bei Wagner die Musik erst aus dem Drange erwuchs, die Gewalt und Ausdrucksfähigkeit des Drama's zu erhöhen, also das Mittel zum Zwecke bildete.

Wenn auch in Huber's zwei musikalischen Dramen, „Die Rose vom Libanon" und „Irene" (die Dichtungen sind von Peter Lohmann), die Musik nicht in dem Sinne Zweck ist, wie sie es allenfalls bei italienischen Opern, wo Inhalt und Ausdruck des dichterischen Gedankens oft dem sinnlichen Wohlklange der Melodie zum Opfer fallen, so ist sie es doch in einem anderen Sinne, nämlich in dem der Symphonie oder der sogenannten symphonischen Dichtung, deren Form ihm vor Allem als allein anzustrebendes Ideal auch im musikalischen Drama vorschwebt. Um die Geschlossenheit und Einheitlichkeit dieser Form zum Gipfelpunkte zu steigern, ging Huber so weit, die ganze Oper (sit venia verbo!) in einem Aufzuge zu componiren. Was bei Wagner bewußte Consequenz ist, wird bei Huber zum Eigensinne. Es ist aber ein interessanter, geistvoller Eigensinn, der sich hier geltend macht und es lohnt die Mühe, sich mit „Irene" (Stuttgart, Th. Stürmer) näher bekannt zu machen. Eine echte Bühnenwirkung kann das Werk nach meiner entschiedenen Ueberzeugung nie erzielen. Huber versuchte auch die verschiedenen Leitmotive auf die Symphonie zu übertragen, darunter mit einigem äußeren Erfolge in dem Werke „Durch Dunkel zum Licht", nur daß eben die Wahrnehmung der in diese musikalische Concentration gebrachten ursprünglich rein dramatischen Motive und Charaktere der rückconstruirenden subjectiven Phantasie des Hörers überlassen werden mußte, wogegen sie bei Wagner durch die klar dargestellten scenischen Vorgänge von selbst erfolgt. Der mir persönlich unbekannte Componist sandte mir vor einigen Jahren in Folge der Lectüre meiner „musikalischen Declamation" *) mit seiner „Irene" eine Anzahl ganz eigentümlicher Lieder und Gesänge, in denen er das Princip der Einheitlichkeit einer „psychologischen Form" ebenfalls streng durchführt. Er sagt selbst, daß ihm vor Allem um die Erzielung eines „psychologischen Accentes" zu thun war; und in dieser Hinsicht kann Huber in seinen Liedern Op. 6, 7, 11, 13, 14 (Stuttgart, Stürmer) Meister genannt werden. Nicht die rein musikalische Erfindung ist es in erster Linie, was dieselben auszeichnet, sondern die congeniale musikalisch-declamatorische

---

*) Leipzig, Heinrich Matthes, 1880.

Wiedergabe der dichterischen Idee. Fein empfindenden Naturen seien sie also warm empfohlen, besonders die Lieder: „Du bist so still", „Gute Nacht", die „Zwei Lieder" Op. 13 und der großen, schwunghaften Steigerungen wegen vor Allem „Seit er von mir gegangen" und „Völkerfrühling" (für Baryton). Ich halte es nicht für Selbstüberschätzung, wenn mir Huber in einer längeren brieflichen Auseinandersetzung seiner Bestrebungen u. A. schreibt: „. . . . Kurz, ich dehne den Bogen, den Sie (im Buche: „Die musikalische Declamation") über einen Satz — über acht Tacte — spannen, über das ganze Lied, ja über das ganze Drama. Diesen Punkt des logisch-musikalischen, psychologischen Aufbaues, in dem jedes Glied nur Wert hat in Beziehung zu anderen und für's Ganze, halte ich für meine Domäne, auch R. Wagner gegenüber."

II.

Ein interessanter Versuch, ganz einzeln dastehend, ist der des Berliners Martin Roeder (bekannt durch die Oper „Vera" und eine humoristische Broschüre: „Aus dem Tagebuche eines wandernden Capellmeisters"), welcher kleine Liedchen unter dem Titel „Improvisationen" (Op. 22, zwei Hefte, Cassel, Voigt) herausgab, die er modulatorisch mit einander verbunden hat, welchen Vorgang er Eingangs in kurzen Worten folgendermaaßen motivirt: „Gleich den Instrumental-Improvisationen, welche, den Eingebungen des Augenblickes entspringend, in dem Zuhörer ein ähnliches Gefühl der Ursprünglichkeit und Zwanglosigkeit erwecken sollen, habe ich mich bemüht, diesem von mir erfundenen Genre von „Gesangs-Improvisationen" denselben Stempel aufzudrücken. Die kurze modulatorische Verbindung zwischen den einzelnen Liedern soll in ihrer Einfachheit das Zufällige der Eingebung charakterisiren, und habe ich mich in der musikalischen Wiedergabe des Textes bemüht, darin den freien, rhapsodischen Ton anzuschlagen, welcher die ganze Gattung charakterisiren soll." Mag man nun mit dieser „Neuerung" sympathisiren oder nicht, sie für überflüssig halten oder nicht, dem Werte der ausnehmend fein empfundenen und ausgearbeiteten Gesänge kann das unter keinerlei Umständen Eintrag thun. Derselbe ist ein absoluter. Aller-

dings sind die Röder'schen „Improvisationen" nicht für den Concertsaal gedacht, sondern für den häuslichen Rhapsoden, der sich selbst singend an's Clavier setzt, um dieselben tönen zu machen, und zwar in so anspruchsloser Weise, daß er die Absicht des Componisten verwirklicht, indem er zweifach zu phantasiren scheint.

Friedrich Smetana.*)

(1885).

„Durch Dorn und Lorbeer, welch'
ein Müh'n und Ringen!"
(Anastasius Grün.)

In der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik", konnte man am 16. Mai 1884 die tragische Nachricht vom Tode Smetana's lesen, welche mit den Worten schloß: „Der physische Tod erschien ihm als Erlöser und Befreier und nahm von seinem Geiste den Bann des Todes. Ihm starb der Schmerz — uns aber ward er geboren." Unter dem „Banne des Todes", welcher von seinem „Geiste" genommen wurde, ist der Bann des vorurtheilsvollen Mangels an allgemeiner Anerkennung zu verstehen, der auf den Producten seines Geistes lag, so lange der geniale Schöpfer derselben noch unter den Lebenden wandelte. Der unglückliche, hochbedeutende Mann, dessen Tod für die Kunst ein gewaltiger Verlust ist, hat gekämpft und gerungen wie nur Wenige, um das Ideal zu erreichen, welches ihm, dem begeisterten Verehrer seiner Nation, seines Vaterlandes, in der Kunst vor Augen leuchtete.

Und welches war sein Vaterland? Ein Land, in dem es doppelt schwer ist, sich aus den Vorurtheilen eines beschränkten Nationalismus zur Höhe allgemein menschlicher, reiner Kunstbethätigung aufzuschwingen — Böhmen! — Das Große anderer

*) Erschienen in der Grazer „Tagespost" („Abendblatt" vom 3. und „Morgenblatt" vom 5. Februar 1886).

Nationen anzuerkennen liegt so sehr im germanischen Blute, daß es für den Einzelnen weder als ein besonderes Verdienst noch als Mangel an nationalem Selbstbewußtsein gelten kann. Was in gewisser Beziehung Manchem als Schwäche erscheinen mag, muß andererseits als unsere bedeutsame Eigenart, als der edelste Zug unseres gerechten Wesens gelten, es ist die absolute Werthschätzung fremder Leistungen. Gewiß ist auch die Kunst national; der Künstler schafft aus seiner Nation heraus, um schließlich allen Nationen zu gehören, wie ein auf kleinem Flecke stehender Baum mit seinem Laubdache ein ganzes Feld überschatten kann. Rächen wir uns also nicht an der czechischen Nation, die unsere größten Männer kaum anerkennt, ja sie für culturell höchst entbehrlich hält, indem wir gleich unsinnig handeln. Es muß besonders uns Deutschen in Oesterreich oft die Lust vergehen, uns mit den Kunstproducten eines Volkes liebevoll zu beschäftigen, welches für uns nur Abneigung und Unterschätzung äußert; ich will mich daher aller nationalen Gedanken möglichst entschlagen, um das Andenken des Mannes, von dem ich erzähle, nicht zu entweihen!

Die Lebensgeschichte Smetana's enthält nicht Vieles, aber viel.

Der böhmische Meister wurde am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren, wo sein Vater Brauer war; daselbst besuchte er die Volksschule und genoß mit fünf Jahren den ersten Musikunterricht vom Lehrer Chmelik. Als sechsjähriger Knabe spielte er bereits öffentlich mit Erfolg in Prag. Seine Gymnasialstudien machte er in Neuhaus, wo er auch musikalischen Unterricht beim Organisten Ikavec erhielt, in Deutschbrod, Prag und Pilsen, bildete sich aber immer nebenbei im Clavierspiel, bis er endlich, da sein Vater mit der von ihm eingeschlagenen musikalischen Laufbahn durchaus nicht einverstanden war, auf eigene Faust mit einem Baarvermögen von 20 Gulden nach Prag reiste, um dort — obwohl auf seinen Erwerb angewiesen — musiktheoretischen Studien, welche er noch nicht betrieben hatte, mit größtem Eifer bei dem tüchtigen Pädagogen Josef Proksch zu obliegen, der sich für das „wilde Talent" — wie er Smetana nannte — außerordentlich interessirte und ihm seine ganze Musikbibliothek zur Verfügung

stellte. Nun wurden die alten Meister mit Leidenschaftlichkeit studirt. Auf Verwendung des berühmten Componisten und Conservatoriums-Professors Kittl wurde Smetana Clavierlehrer beim Grafen Leopold Thun. 1848 vermählte er sich mit Frl. Kollař und gründete ein eigenes Musikinstitut, welches erfreulichen Aufschwung nahm. 1850 wurde er von Kaiser Ferdinand als Lehrer berufen und 1866 übersiedelte er nach Gothenburg in Schweden, wo er als Musikdirector der dortigen „philharmonischen Gesellschaft" bis 1861 wirkte, in welchem Jahre er nach Prag zurückkehrte, um dann alljährlich die Ferien bei Liszt in Weimar zuzubringen, wo er gleichzeitig mit Bülow, Raff und Tausig den wertvollen Unterricht des Altmeisters genoß. Als er sich um die Capellmeisterstelle am czechischen Theater in Prag bewarb, wurde sie ihm nicht bewilligt; erst als seine erste Oper „Die Brandenburger in Böhmen" 1865 vierzehnmal mit unerhörtem Erfolge über diese Bühne gieng, erhielt er die Stelle und bekleidete sie zum Segen des Institutes bis zum Jahre 1874, wo den genialen Künstler ein entsetzliches Loos ereilte.

Am 20. October d. J. verlor er plötzlich über Nacht sein Gehör, und zwar für immer. Er suchte bei allen Capacitäten Deutschland's und Oesterreich's Hilfe, konnte sie aber nicht gewinnen. Es war rührend, mit welcher Ergebung dieser Mann sein furchtbares Schicksal trug. Als ich im October 1882 Gelegenheit hatte, in Prag seine Bekanntschaft zu machen, mußte ich mich schriftlich mit ihm verständigen. Er selbst sprach fließend und leicht. Als er mir von seinem Unglücke ausführlich erzählte, verdüsterte sich die Stimmung des mit seltenem Humor begabt gewesenen Mannes plötzlich. Er erzählte mir viel aus seinem interessanten Kunstleben und von seinem Schaffen. U. A. bemerkte er, daß er nur im Zustande höchster Inspiration componiren könne da sonst dem Gehörlosen die Noten ganz kalt, wie Rechnungen, erschienen. Wenn er aber einmal zu schreiben beginne, befinde er sich und erscheine ihm Alles im Zustande wunderbarer Verklärung. Und in dieser gänzlichen Taubheit schrieb Smetana seine großartigsten Werke, die symphonischen Dichtungen, welche unter dem Gesammttitel: „Mein Vaterland" bei Urbánek in Prag erschienen sind. Auch die „philharmonischen Concerte"

gründete er in dieser Zeit, welche sich jedoch seit dem Eintreten der gräßlichen Katastrophe ohne seine persönliche Leitung nicht zu halten vermochten.*) Smetana hat acht Opern geschrieben, von denen besonders „Der Kuß" und „Die verkaufte Braut" als echte Volksopern zu betrachten sind. Sie wurden in Prag allein von 1866 bis 1882 im Ganzen 336 Mal aufgeführt, darunter „Der Kuß" 41, „Die verkaufte Braut" über hundert Mal. Diese beiden Opern bedeuten für das böhmische Volk so viel wie z. B. für uns Deutsche „Der Freischütz". Sie wurden außer in Böhmen noch in Agram, Hamburg und St. Petersburg mit eminentem Erfolge aufgeführt. — Im April 1884 traf den vielgeprüften Meister ein neues Unglück, welches wenige Wochen später den erwünschten Tod zur Folge hatte. Smetana wurde irrsinnig und mußte der Prager Landesirrenanstalt übergeben werden, wo er am 12. Mai im Alter von sechzig Jahren starb.

Die Zahl von Smetana's Werken ist groß. Seine Hauptkraft lag im Symphonischen, Orchestralen. Er beherschte nicht nur vollkommen die kühnsten contrapunctischen Formen, um sie phantastisch-poëtischen Ideeen unterzuordnen, er war auch ein Harmoniker von seltenem Reichthume und behandelte das Orchester — besonders dessen Massenwirkungen — bewunderungswürdig. Sein Styl und seine Erfindung ist markig, kraftvoll, und doch weiß Smetana die innigsten und weichsten Gefühlstöne anzuschlagen, wie sie in den Volksliedern seiner Nation so bestrickend anklingen. Aus dem Zeitraume 1847 bis 1869 stammt eine ganze Reihe von Orchesterwerken kleineren und größeren Umfanges, welche zwar nicht gedruckt, aber wiederholt mit größtem Erfolge aufgeführt worden sind. Es sind dies eine Jubelouvertüre, eine Trauersymphonie, drei symphonische Dichtungen: „Richard III.", „Wallenstein's Lager" und „Hakon Jarl" (letztere, welche den berühmten schwedischen Schmied behandelt, schrieb Smetana während seiner Wirksamkeit in Gothenburg 1860); ferner mehrere Festmärsche und kleinere orchestrale Sachen. Seine Hauptwerke für Orchester, 1874 bis 1880 in der Taubheit geschrieben, sind — wie bereits erwähnt — die sechs symphonischen

---

*) Siehe dieses Buch, S. 120.

Dichtungen, welche unter dem Titel: „Mein Vaterland“ exclusiv nationale Stoffe behandeln: „Wyschehrad“, die hehre vom böhmischen Sängerfürsten Lumir besungene Veste, „Vltava“ (Moldau), welche den Lauf der Moldau von ihrem Ursprunge im Böhmerwalde an bis zur majestätischen Stromesbreite schildert, in der sie an der Veste „Wyschehrad“ vorbeizieht; der musikalische Poët sitzt im Kahn und stimmt gleichsam seine Leier nach den Stimmungen, welche ihm an den Ufern des Flusses entgegentreten, so Wälder mit Jagdgetön, Wirtshäuser mit Hochzeitsjubel, badende Nymphen im Mondenscheine, Schlösser, welche von entschwundener Ritterherlichkeit zeugen, endlich die Katarrakte der „Johannisstromschnellen“, bis zum Einzuge in die altehrwürdige „hunderttürmige Stadt“, ein glänzendes, farbenreiches Tongemälde; ferner „Scharka“, die böhmische Amazone, welche mit ihren Gefährtinnen die vorerst durch Trunkenheit in tiefen Schlaf versenkten, ihr verhaßten kriegerischen Schaaren des Ritters Ctirad niedermetzelt; „Aus Böhmen's Hain und Flur“, eine kleine Pastoralsymphonie von hochpoëtischer Wirkung, Böhmen's gesegnete Fluren mit von der zufriedenen Landbevölkerung gesungenen Nationalliedern preisend, in welche der ganze Wald zuerst lispelnd, dann mächtig rauschend einstimmt; „Tabor“, eine fanatisch ernste Schilderung hussitischer Begeisterung; „Blanik“, in der Weise der „Kyffhäuser“-Sage schildernd, wie die im Berge Blanik ruhenden Helden der Hussitenkämpfe plötzlich erwachen und im befreienden Kampfe das von Unglück und Schmach bedrohte Vaterland retten.

Groß sind die Ideeen, die sich der Künstler hier zum Vorwurfe nahm; nicht minder groß ist aber die Lösung der gestellten Aufgabe. Die von Liszt erfundene symphonische Dichtung hat Smetana lebensfähig gestaltet, indem er sie mit dem reichen Borne seiner großartigen Erfindung befruchtete, welche bei Liszt unbedingt fehlt. Wir glauben im Anhören dieser „Programmmusik“ eine klar entwickelte Form zu entdecken, so logisch ist der Aufbau jedes dieser Werke; die Form im hergebrachten Sinne ist aber nicht vorhanden, sondern es wächst eine selbstständige aus dem Bedürfnisse des Stoffes heraus und wird nie wie bei Liszt rhapsodisch (!) unterbrochen, da der musikalische Lebensfaden,

welchen die Parze für Smetana spann, ein soliderer ist als der seines weit berühmteren Collegen. Man sehe sich nur die imposanten Partituren des Smetana'schen „Vaterland" an*) und man wird zugeben müssen, daß der Schöpfer derselben zu den hervorragendsten Componisten unserer Zeit gezählt werden muß.

Alle sechs symphonischen Dichtungen sind in prächtigem vierhändigen Clavierarragement erschienen; von der „Vltava" existirt sogar eine halsbrecherisch schwierige Transscription für zwei Hände aus der Feder des begabten Heinrich von Kaan. Von Smetana's Opern liegen mir außer dem „Kuß" nur einige Bruchstücke aus den „Brandenburgern in Böhmen" und „Dalibor" vor; es sind einzeln erschienene reizende Liebesduette aus den zwei genannten Werken. Geradezu „classisch" zu nennen ist die von den hervorragenderen deutschen Orchestern mit durchschlagendem Erfolge wiederholt gespielte Ouvertüre zur „verkauften Braut", ein humoristisches Werk, welches würdig Mozart's „Figaro"-Ouvertüre an die Seite gestellt werden kann; freilich erfordert die im schnellsten Tempo zu spielende Ouvertüre technisch vollendete Künstler (besonders Contrabassisten und Holzbläser), um die vom Componisten gedachte Wirkung zu erzielen. Ich hatte vor zwei Jahren Gelegenheit, dieses unvergleichliche Werk in denkbar vollendetster Wiedergabe von der sächsischen Hofcapelle zu Dresden unter Schuch's genialer Leitung zu hören, wo es eine blendende Wirkung erzielte. — Das populärste, reizendste und melodieenreichste Werk Smetana's ist zweifellos „Der Kuß" („Hubička"); diese echt nationale Oper sollte auf allen Bühnen heimisch werden, wie es die ausländischen Nationalopern „Die Stumme von Portici", „Die weiße Dame", „Der Troubadour" geworden sind. Das ist köstliche Musik bei echt dramatischem Leben! Schade, daß sich die deutsche Uebersetzung rhythmisch in stetem Conflicte mit der Musik befindet. Das könnte doch — wenn auch nicht leicht — geändert werden!

Von Kammermusikwerken Smetana's liegen mir nur drei Werke vor, welche wohl Alles sein werden, was der Componist auf diesem ihm ferner liegenden Gebiete geschaffen hat. Den

---

*) Leider sind erst Nr. 1, 2 und 4 in Partitur erschienen.

ersten Rang nimmt darunter sein Streichquartett in E-moll, genannt „Aus meinem Leben", ein. Dasselbe ist unendlich schwer zu spielen und erfordert vier gleichgestimmte Künstler, die sich mit Liebe und Ernst in das ganz exceptionell gehaltene, nicht mit gewohnten Maßen zu messende Werk versenken. Als ich einer liebevollen Wiedergabe desselben im Jahre 1881 im Hamburger Tonkünstlerverein beiwohnte, sah ich alle Anwesenden tief ergriffen. Diese Ergriffenheit wurde allerdings wesentlich gesteigert durch einen im Vereine zur Vorlesung gelangten Brief des unglücklichen Componisten, in welchem er das Quartett, besonders den letzten Satz, als eine künstlerische Schilderung seines entsetzlichen Unglückes erklärte. Das im Finale (Partitur, vorletzte Seite, 18.—24. Tact) lange ausgehaltene höchste E der ersten Geige bedeutet den zum Wahnsinne treibenden hohen Ton, welchen er einzig nach der plötzlich eingetretenen Taubheit noch hörte, und der hier wie ein Blitz aus heiterem Himmel mitten in die helle Lebensfreude des letzten Satzes fährt und den Beginn von Smetana's langsamem, freudelosen Hinsiechen schildert. Sollen nicht die letzten leisen Pizzicati die Todesseufzer des unglücklichen Künstlers darstellen?

Wie tief ergreifend ist nicht das Adagio mit dem einleitenden eigenthümlichen Violoncellsolo! Das vorhergehende „Allegro moderato à la Polka" versucht eine Idealisirung der nationalen Polka zum rhythmisch zweitheiligen Scherzo. Jedenfalls ist das ganze Werk ein Unicum und der eingehendsten Beachtung wert. — Ein brillantes Claviertrio (G-moll) aus der früheren Schaffensperiode Smetana's ist in Hamburg erschienen. Ein liebliches, kleineres Werk bilden zwei Duette für Clavier und Violine „Aus der Heimat", componirt 1881. Der einst auch als Pianist hervorragende Smetana hat natürlich auch eine Unzahl von Claviersachen geschrieben und erscheinen lassen, so die bei Kistner in Leipzig von Liszt (der damals den Componisten persönlich gar nicht kannte) herausgegebenen „Morceaux caractéristiques" (1850), zwei Hefte „Skizzen"*), Clara Schumann gewidmet, „Les

---

*) Prag, Robert Veit.

rêves", sechs Concertstücke*) und die wie alle oben erwähnten größeren Werke bei Urbánek in Prag erschienenen Clavierwerke „Vier Salonpolkas" (1877) und zehn „bömische Tänze", letztere im glänzendsten Concertstyle gehalten und jedem technisch vorgeschrittenen Pianisten wärmstens zu empfehlen. Bezeichnend für die ausgesprochene Eigenthümlichkeit Smetana's sind bereits dieersten von ihm veröffentlichten Claviercompositionen „Morceaux caractèristiques" Op. 1 und „Stammbuchblätter" Op. 2**), unter welchen als hervorragend originell folgende Stücke gelten müssen: „Das Schäfermädchen", „Der Krieger" und das harmonisch geniale sich in einer aus nur drei Tönen bestehenden, durch ihre Monotonie ergreifenden Melodie bewegende Op. 2 N. 6, aus welch' letztem schon wie eine Vorahnung der unheimlich starre Blick eines Irrsinigen zu uns spricht. Natürlich sind die hier aufgezählten Sachen Smetana's durchaus nicht Alles, was er geschrieben hat. Viele ungedruckte Clavierstücke, Lieder und Chöre harren noch des Zeitpunktes, in welchem das allgemeine Interesse an diesem bedeutenden Künstler so weit vorgeschritten sein wird, daß es kein Verleger-Opfer mehr genannt werden kann, sie der Oeffentlichkeit zu übergeben. Ein besonderes Compliment muß aber noch dem rührigen jungen Verleger Urbánek in Prag gemacht werden für die geradezu glänzende Ausstattung, welche er den von ihm herausgegebenen Smetana'schen Werken in sichtlicher Verehrung für den Schöpfer zu Theil werden ließ.

Richard Heuberger.

(1886).

„Die That ist Alles, Nichts der Ruhm!"
(Goethe).

Schon vor neun Jahren wagte ich es in der festen Ueberzeugung von dem ganz außerordentlichen Talente Richard Heuberger's, meine günstige Meinung über den jugendlichen Tondichter,

*) Prag, Stary.
**) Leipzig, Kistner.

welcher damals erst wenige Arbeiten veröffentlicht hatte, gelegentlich einer Besprechung derselben im „Leipziger Tageblatt"*) unverhohlen zu äußern. Die Schlußworte meines Aufsatzes lauteten: „So sind wir denn um einen Meister im vollsten Sinne des Wortes reicher geworden; — — — in wenig Jahren wird ja Rich. Heuberger zu den Ersten gezählt werden". Mich reuen diese Worte auch heute noch keineswegs. Ich gedenke ihnen sogar noch mehrere beizufügen, wenn auch meine Prophezeiung bisher nicht ganz in Erfüllung gegangen ist und Heuberger noch lange nicht die allgemeine Geltung erlangt hat, welche er im vollen Maaße verdient. Es gehört heutigen Tages viel Sanguinismus und ein großes Vertrauen in die Urtheilsfähigkeit des Publicums dazu, um einem Künstler baldigen Ruhm zu weissagen. Damals war ich um diese jetzt durch die dazwischen liegenden Erfahrungen von fast einem Decenium bedenklich abgeschwächten Eigenschaften reicher. In der Anerkennung der seltenen Begabung Heuberger's aber konnte mich gar Nichts irre machen. — Dieser nun in der Blüte der Schaffenskraft stehende Künstler hat sein Ziel unentwegt im Auge behalten, obwohl er — allerdings neben glänzenden Erfolgen — gar manche Enttäuschung mit in den Kauf nehmen mußte. Richard Heuberger (geb. 1850 zu Graz) war einige Jahre hindurch Ingenieur und wandte sich erst später (1876) auf das dringende Zureden seiner Freunde hin gänzlich der Musik zu, zu welchem Zwecke er nach Wien übersiedelte, woselbst er auch durch einige Jahre erfolgreich als Dirigent des „academischen Gesangvereines" und der „Singakademie" wirkte. Als Componist pflegte er hauptsächlich die Gebiete der Chor- und Orchestermusik und des Liedes, in welch' letzterem er als durchwegs origineller Künstler erscheint, der uns mehr zu sagen hat als mancher berühmte Componist. Ich bin es nie satt geworden, mich in die Werke Heuberger's immer wieder zu versenken, und jedesmal lege ich dieselben reich befriedigt und intensiv angeregt aus der Hand.

Wenngleich Heuberger großentheils Autodidakt ist, so beherscht er doch den technischen Apparat vollständig. Ein klarer,

*) „Leipziger Tageblatt" vom 15. Februar 1877.

logischer Aufbau, eine schön gezeichnete Melodie, glatt dahinfließender nie aufdringlicher Contrapunct sind die technischen Hauptmerkmale seiner Werke, deren inhaltlicher Charakter vorwiegend kraftvoll anhaltende Leidenschaft und großzugige Poësie sind. Heuberger's Melodie ist fast durchgehends sinnlicher Art und immer packend. Sie hat übrigens — auch in Gesangsstücken — ein instrumentales Gepräge (etwa wie bei Beethoven) und giebt sich bei völliger Ungesuchtheit durchaus eigenartig. Heuberger ist — so weit dies überhaupt im Strome möglich ist, der sich aus der romantischen und „neudeutschen" Richtung gebildet hat — in keiner Hinsicht Epigone. Ich möchte ihn im Gegensatze zu den krankhaft überreizten Hyperromantikern der nach-Schumann'schen Aera einen gesunden Romantiker nennen. Lief er je Gefahr, in die Krankheit der Zeit zu verfallen, so rettete ihn davor sein kräftiger Humor, welcher sich in früheren Werken oft toll und ausgelassen gebärdete, in den neueren aber in eine uns Deutschen sonst gar nicht geläufige heitere Grazie verwandelte. Man merkt den Heuberger'schen Sachen nicht an, daß sie nach Schumann componirt sind (Wagner, Liszt, Berlioz haben für dieselben gar nicht gelebt), sondern nur, daß ein Schubert vor ihnen dagewesen sein muß, ohne daß jedoch dessen Physiognomie auch nur entfernt darin zu entdecken ist. Alles aber (wenigstens von Op. 7 an) trägt den Stempel selbstbewußter, abgeklärter Meisterschaft an sich, so daß ich nicht anstehe, Heuberger für den bedeutendsten österreichischen Tondichter der Neuzeit zu halten. Derselbe war über siebenundzwanzig Jahre alt, als er sein Op. 1 herausgab. Damals hatte er schon mehrere Orchesterwerke (Ouverturen), Duos und Trios für Streichinstrumente und Flöte*), ein Streichquartett (A-moll), ein geistliches Tonstück und über hundert Lieder geschrieben, von denen mir fünf bekannt geworden sind. Dieselben sind mit dem ganzen Feuer einer ungebändigten Leidenschaft geschrieben und weisen eine Unzahl genialer Züge auf. Die ungeheuerlichen harmonischen Combinationen, die heißatmigen Melodieen, die orchestral angelegten Begleitungen, die

*) Sein Vater spielte die vor 50 Jahren allgemein von Dilettanten cultivirte Flöte; sein Bruder Ludwig († 1881) war ein tüchtiger Geiger.

lebhafte Declamation müssen unbedingt auf receptive Naturen eine fascinirende Gesammtwirkung machen. Von einer Beschränkung, formellen Geschlossenheit ist da freilich noch keine Rede, und doch fehlt den Liedern zur Meisterschaft nichts als diese, denn sie enthalten die reichsten Mittel, um jedes zum musikalischen Ausdrucke drängende Bedürfniß zu befriedigen. In den ersten veröffentlichten Compositionen Heuberger's ist der vom Componisten mit glühendem Eifer angestrebte Gährungsproceß noch nicht ganz vor sich gegangen, so daß ich in ihnen nur die schönsten Blüten von Heuberger's langandauernder künstlerischer Sturm- und Drangperiode erblicken kann. Es sind folgende bei Buchholz und Diebel in Wien erschienenen Werke: „Sommermorgen" für mehrstimmigen gemischten Chor mit vierhändiger Clavierbegleitung Op. 1, dem ein entzückendes Gedicht von J. G. Fischer zu Grunde liegt, das den zuerst allmählich, dann mit ganzer sonniger Macht hereinbrechenden Morgen schildert, welcher der träumerischen Sommernacht folgt. Der musikalische Ausdruck kann nicht stimmungsvoller, die Steigerung nicht großartiger sein und die Klangwirkung ist eine mächtige, wenn sie auch mit Mühe und emsigstem Chorstudium erkauft werden muß, da viele gesangliche Schwierigkeiten aller Art darin aufgehäuft sind. Das Streben, Gefühle mit aller Deutlichkeit auszudrücken, welches bei jungen Tonsetzern oft zu Ueberladenheit Anlaß giebt, tritt wie bei dem eben erwähnten Chorwerke zunächst in den Liedern Op. 5 hervor. Dieser üppige Mangel hängt vor Allem dem ersten — hinreißenden — Liede „An meiner Thür, du blühender Zweig" (von Julius Wolff, dem Lieblingsdichter Heuberger's) an, welches bis zum Seekrankwerden modulirt, aber doch immer in interessanter und verständlicher Weise. Auch hier — wie in allen Werken Heuberger's — findet man eine prächtige Steigerung, zu deren Erreichung allerdings kein Mittel verschmäht wurde, z. B. rhythmisch-melodische Verschiebungen, Belebung der Begleitung durch Triolen, Synkopen 2c. Es ist, als wenn der Componist gefürchtet hätte, sonst nicht verstanden zu werden, ein Moment, welches wir am meisten in der Instrumentation jugendlicher Orchestercomponisten antreffen. Ganz der Situation des mit seinem sinnberückenden Gesange die fremde Braut bethörenden Hunold Singuf entsprechend ist das dritte

Lied „Du rote Ros' auf grüner Haid'", welches an der äußersten Grenze des Leidenschaftsausdruckes angelangt ist. Leider ist das Lied so unpraktisch für die Singstimme gesetzt (Anfangs in tiefer, zuletzt in unsinnig hoher Lage), daß es wenig Sänger ben gewird, welche mit der geistvollen Auffassung und dem Temperament, die zu dem Vortrage desselben gehören, die dazu erforderlichen Stimmmittel verbinden.

Die rücksichtslose Stimmbehandlung ist ein Fehler, den Heuberger (wenigstens in den früheren Gesangswerken) mit Rob. Schumann gemein hat. Voll Poësie sind auch die anderen Lieder dieses Heftes, so Nr. 2 „Ich habe durchfahren das weite Land" (etwas Händel'sch), Nr. 4 „Von einem braunen Knaben" (ein wenig monoton; Schluß ergreifend) und Nr. 5 „Osterlied" (Gedicht von Böttger), welches einen großartigen Aufschwung enthält — ein wahrhaft idealer Lenzgesang! — Drei reizende Frauenchöre mit Clavierbegleitung („Herbstlied" von Tieck, „Um Mitternacht" von Möricke und „Neuer Frühling" von Roquette) bilden zusammen Op. 4. Nr. 2 ist in freier canonischer Art gehalten und klingt sehr schön. Op. 2 und 3, „Lied fahrender Schüler" aus Wolff's „Rattenfänger von Hameln" für Männerchor mit Orchesterbegleitung und „Handwerksburschenlied" von J. Wolff für Männerchor mit Clavierbegleitung, sind äußerst flotte, burschikose Chöre, deren Wirkung unausbleiblich ist; besonders das erste ist ein Lied wie gemacht für academische Gesangvereine. Op. 6 „Liebesspiel"*) für gemischten Chor mit Clavierbegleitung ist in der Weise der Brahms'schen „Liebeslieder"-Walzer gehalten, ist aber trotz vieler liebenswürdiger Melodieen und dem theilweise gelungenen — eigentlich aber zwecklosen — Bestreben, die Walzerform zu idealisiren, ein minder bedeutendes Werk Heuberger's; es ist auch rhythmisch monoton; weitaus das Beste darin ist der Schlußchor mit seiner breiten Stimmenentfaltung. Um die Chorwerke Heuberger's im Zusammenhange anzuführen, nenne ich jetzt Op. 8:**) vier, und Op. 10: zwei Män-

*) Wien, Buchholz und Diebel.

**) Op. 7 bis 23 (mit Ausnahme von Op. 14, 17 und 22) bei F. Kistner in Leipzig erschienen.

nerchöre ohne Begleitung, von denen ich als besonders schön „Komm', o Nacht!" für fünfstimmigen Chor und „Herbst" mit dem entzückenden (echt süddeutschen) Schlußrefrain hervorgehoben wissen möchte. Ferner: Op. 14 „Volksweise" („Es steht eine Lind'") für gemischten Chor a capella*) (minder wertvoll), Op. 17 „Liederreigen" für vier Solostimmen und gemischten Chor**), eine wahre Perlenschnur der entzückendsten Lieder und Chöre auf Texte verschiedener Dichter componirt, ein Werk, welches Erfolg haben muß (wie es ja auch in Wien 1884 der Fall war); besonders daraus hervorzuheben ist das zarte Tenorsolo Nr. 3, das neckische ungemein wirkungsvolle Duett Nr. 6, die tiefergreifende kurze Alt-Ballade Nr. 11, welche mit nur wenigen Tönen der in slavischen und serbischen Volksdichtungen so häufig vorkommenden Idee einer dem ungeliebten Manne von der Mutter angezwungenen Tochter den schmerzlichsten Ausdruck verleiht. Heuberger hat mit seltener Vorliebe die Liebesklagen einer Tochter gegen ihre Mutter wiederholt in Töne umgesetzt, und hat dafür immer einen neuen, stets rührenden Ausdruck gefunden. Der Chor Nr. 12 beschließt weihevoll den gelungenen „Liederreigen". Ein herliches Werk ist die Rhapsodie aus Rückerts „Liebesfrühling" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester Op. 18, in welcher eines der schönsten Gedichte des gedankenreichen Poëten musikalisch behandelt ist. Das Werk, welches am splendidesten und farbenreichsten von allen Heuberger'schen Partituren instrumentirt ist (er hat auch die sonst von ihm verschmähte Harfe berücksichtigt) muß zauberisch klingen. Es ist vollkommen dichterisch gehalten, und entfernt sich am meisten unter den neueren Werken des Componisten vom academischen Schliff. Nach einer düsteren Exposition („Wie der Vollmond"), vom Männerchore durchaus unisono gesungen, von einfachen Harmonieen im Orchester unterstützt, senkt sich, von zwei Violoncelltacten gleichsam inspirirt, ein süßes, melodisch überaus reizvolles Tenor-Solo in die leere Stimmung des „von Leitsternen verlassenen einsamen Schiffers der Liebe"; diese Idee übernehmen die männlichen Chorstimmen, dann

*) Bei Gebrüder Hug in Zürich erschienen.
**) Bei Rebay und Robitschek in Wien erschienen.

zwei Hörner, welche mit der Triolenfigur in den leicht bewegten $^{6}/_{8}$-Takt („Ein Schmetterling mit entfalteten Flügeln") überleiten. Dieser Satz des im Nachtwind dahinsegelnden Schiffers steigert sich mächtig bis zum begeisterten Ausbruche des mit vollem Orchester hymnenartig einsetzenden Männerchores „Heil dir, mein Nachen". Beim Verklingen dieses kurzen Satzes treten die Frauenstimmen — eine geistreiche Idee — wie die „Liebesgrüße von nachtduftenden Wunderblumen" zum erstenmale leise ein mit den selig lockenden Worten: „Komm', o müder Schiffer der Liebe!" Dies ist ein Satz von zartester, sehnsüchtigster Bewegung; die drängende Geigen- und Violoncellfigur, der lustige Triller der Flöte und der zweiten Geigen, die leisen Synkopen des ersten Hornes übertragen ihren Zauber nun den gemischten Stimmen, welche von Harfenarpeggien und Geigentremolos unterstützt in schönen Modulationen (z. B. der Ausweichung vom E-dur-Dominantseptimenaccord über den Quartsextaccord von Es-dur, S. 27, die Dominante von F-dur, Tonica von Cis-moll, Dominante und Tonica von A-moll zurück nach E-dur, dann erst über Cis-moll und Fis-dur in die Haupttonart H-dur) dem „Eiland der Ruhe" zueilen, worauf die Accorde des Chores und der Bläser unter aufschwebenden Geigentriolen leise verklingen. — Ganz anderer Art ist die Cantate für Sopran- und Tenorsolo, Männerchor und Orchester „Geht dir's wohl, so denk' du an mich" (aus „des Knaben Wunderhorn") Op. 19. Dieses liebliche Werk erreicht mit den einfachsten instrumentalen Mitteln eine volle Wirkung. Das zuerst in G-dur, dann in G-moll auftretende Tenorsolo, der C-dur- a capella-Satz des Männerchores, das darauffolgende Sopransolo, unter welches später leise der Männerchor mit seiner wiegenden Melodie tritt, über welche dann wieder die Sopranstimme in feiner melodischer Linie contrapunctirt ꝛc. bis zum gemeinsamen Ausklingen des Schlußaccordes (in C-dur!), das Alles ist so vornehm und interessant gemacht und sieht so einfach aus, daß man seine Freude daran haben kann. Und nehmen wir noch den altdeutschen wahrhaft großartig erfundenen „Schlachtgesang" für Männerchor und Orchester Op. 20, der seine sieghafte Wirkung unmöglich verfehlen kann, wie die präch-

tigen Chorbearbeitungen der Schubert'schen „deutschen Tänze"*) und des Brahms'schen „Liedes vom Herrn von Falkenstein"**) zur Hand, so ist es in der That unbegreiflich, wie unsere unzähligen deutschen Chorvereine aller Art einen solchen Schatz brach liegen lassen und dabei unausgesetzt über den Mangel an guter Chormusik klagen können.

Und nun wieder zu Heuberger's Liedern!***) Da reiht sich ein Edelstein an den andern; nur wenigen dieser Lieder kann ich keinen rechten Geschmack abgewinnen. Das Heft Op. 9 hat zwei der schönsten Lieder, die je aus Heuberger's Feder geflossen sind: „Steige auf, du gold'ne Sonne!" mit seiner tief ergreifenden breiten Gesangsmelodie und dem edel contrapunctirten Mittelsatze, und „Ein lustig Zechen" (auch für Männerchor mit Orchester erschienen), ein urwüchsiges Kneiplied, welches dazu angethan ist, allgemeine Popularität zu erlangen. Mit jedem Hefte bietet uns der Componist einen bedeutenden Fortschritt. Die Lieder Op. 12 und 13 sind wohl die besten, die er geschrieben; davon ist jedes ein Meisterstück ersten Ranges. Die hinreißende Melodie des Liedes „Wandern geht mein Liebster" mit seiner wohlthuenden formellen Knappheit, das zierliche, humorvoll schmachtende „Marinilla" (für eine Coloraturstimme), das den Höhepunkt heiligsten Liebesglücks mit weihevoll ernster Weise bezeichnende „Komm', o Tod, von Nacht umgeben!", das elegische, sich in glatter Form hold verklärende „Trübe geht der Wasser Lauf", das unheimlich leidenschaftliche „Bitt' ihn, o Mutter", welches die Angst des Mädchens vor einem in heißer Glut zu ihm entbrannten Manne wundervoll schildert, das köstliche „Sagt, seid ihr es, feiner Herr" und die mächtig ergreifende düstere Ballade „Die Wolke" von der Mutter, die ihr Kind verstieß, können — entsprechend vorgetragen — nicht ohne tiefe Wirkung auf jeden geist- und gemütvollen Hörer bleiben.

Fünf liebliche kleine Liedchen enthält das Heft Op. 15: „O Morgenwind" (Bodenstedt) und besonders das volksliedartige,

---

*) Leipzig, F. Kistner.

**) Leipzig, Rieter-Biedermann.

***) Sämmtlich bei F. Kistner in Leipzig erschienen.

überaus reizvolle „O Sonne“ (Gregorovius) sind die Perlen desselben. Weniger konnte ich mich bisher mit den sechs als Op. 21 und 23 erschienenen Liedern befreunden, deren Texte großentheils doch etwas zu baroque sind und deren Erfindung mir nicht fließend genug erscheint. Das neckische Lied „Vergebliche Frage“, welches nur einige für mich ungenießbare Härten hat (z. B. S. 2, vorletzter Tact), und „Die Traurige“ gefallen mir davon am besten. Neuerdings erschienen 6 Lieder Op. 24 (Wien, Rebay und Robitschek), welche in ihrer reizenden Einfachheit durchsichtig wie Krystalle und wohl auch für Jedermann technisch leicht sing- und spielbar sind. Das tiefste im Gehalte dürfte wohl „Virgo et mater“ (Hebbel), das dankbarste „der Korb“ (Max Kalbeck) sein.

Reizende Gaben sind die „drei Duette“ für Sopran und Tenor Op. 22*): „Zwei Rosen“, „Ich dachte dein“ (ein prächtig klingender, melodisch entzückend erfundener Canon in der Octave mit harmonisch äußerst interessanter Clavierbegleitung) und „Liebesscherze“ (graziös-humoristische Composition in der Art des Duettes Nr. 6 im „Liederreigen“).

Das Beste sparte ich mit Absicht auf den Schluß; es sind die drei rein orchestralen Werke Heuberger's, seine „Nachtmusik“ für Streichorchester, Op. 7, seine Variationen über ein Thema von Franz Schubert für „Orchester“ Op. 11 und seine Ouverture zu Byron's „Kain“ für großes Orchester Op. 16.**) Diese drei bisher in Partitur und Stimmen (aber auch in trefflichen vierhändigen Clavierauszügen des Componisten) veröffentlichten Orchesterwerke Heuberger's sind entschieden das Bedeutendste, was dieser geniale Tondichter geschrieben hat. Die „Nachtmusik“ ist von einer ausgezeichneten formellen Glätte, dabei von einem Liebreize der melodischen Erfindung und von so süßem Wohlklange, daß Jedermann davon entzückt sein muß; dies gilt hauptsächlich vom äußerst graziösen ersten Satze in B-dur, welcher geradezu das Ideal eines vornehmen Serenaden-Satzes repräsen-

*) Leipzig, C. F. Kahnt.

**) Op. 7, 11 und 16 wie die vierhändigen Arrangements derselben bei F. Kistner in Leipzig erschienen.

tirt und entschieden über die ähnlich gehaltenen Serenaden-Sätze von Brahms, Volkmann und Fuchs gestellt werden muß, ferner vom dritten Satze (Andante Ges-dur), der von heißer Liebessehnsucht erfüllt ist und eine prachtvolle Steigerung in sich birgt.*) In diesen zwei Sätzen trägt Heuberger eine bewunderungswürdige Kunst zur Schau, mit den einfachsten instrumentalen Mitteln (und das sind gewiß die des Streichorchesters) große Wirkungen zu erzielen. Die Partitur ist trotz der meisterlichen contrapunctischen Arbeit für das Auge so klar zu überblicken, wie etwa der complicirte offen gelegte Organismus einer Pflanze durch das Glas des Mikroskops. Die zwei über- und ineinander gelegten melodischen Nebenfiguren schlingen sich wie Rebenranken an dem zarten Stamme des lieblichen Hauptthemas hinan. — Auch die burschikos lebhaften Sätze Nr. 2 und 4 mit ihren sinnig ruhigen melodischen Mittelsätzen sind von köstlicher Wirkung und halten den von Mozart angewandten (natürlich modernisirten) Serenadenstyl fest.

Weit übertreffen dieses Werk noch die bereits genannten in Wien („Philharmoniker"), Leipzig („Gewandhausconcerte"), Hannover (kgl. Abonnementsconcerte) 2c. wiederholt mit durchschlagendem Erfolge aufgeführten Schubert-Variationen. Das noble Thema ist aus einer wenig gekannten vierhändigen Claviersonate Schubert's. Es erscheint hier in dem einfachen Gewande des Streichchores; in der ersten Variation treten Flöten und Clarinetten hinzu, in der zweiten Fagotte und Hörner, deren die Partitur nur zwei enthält, und ein Paukenschlag; in der fünften treffen wir erstmalig getheilte Bratschen und Violoncelle und 2 Takte Pauken und erst in der letzten (neunten) Variation treten die zwei Trompeten ein. Posaunen hat der Componist ganz vermieden. Mit so spärlichen Mitteln weiß Heuberger im Gegensatze zu dem

*) Von seltener Schönheit ist die Rückleitung in das Hauptthema (Ges-dur) aus dem Es-dur-Mitteltheile; über den in den Bratschen gehaltenen As-dur (später As-moll)-Harmonieen schwebt, vom ruhig in den ersten Geigen ausgehaltenen zweigestrichenen Es gekrönt, die in die As-Tonart festgebannte Seiten-Melodie und sieht gleichsam wie ein träumerisch ruhiges Auge auf die in der Art eines Wandelbildes langsam diatonisch abwärtssteigenden Bässe, bis sie wonnig in der nun den Bratschen anvertrauten Hauptmelodie aufgeht.

heutzutage schon als selbstverständlich geltenden Aufwande von dreifacher Holzbläserharmonie, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Harfe und ewig getheilten Geigen eine prachtvolle Wirkung zu erreichen, was ihn allein schon zum Meister stempelt. Das Symphonische liegt nicht — wie man heute zu glauben oder wenigstens „glauben" zu müssen scheint — im wuchtigen Instrumentalaufwande, sondern in der kraftvollen Erfindung selbst, die eben den meisten modernen „Symphonikern" gänzlich mangelt. Und wie grandios symphonisch ist der Schlußsatz dieser Variationen! Was vermag uns Heuberger Alles darin ohne Mummerei und mystischen Quark, wie er von erfindungslosen Musikern nur zu häufig zum Bemänteln ihrer Blößen dient, mitzutheilen! Hat er es doch von Beethoven, an dem so viele Componisten blind und taub vorüberziehen, gelernt, wie man mit dem Material haushält; und Heuberger's Partitur der Schlußvariation erinnert in ihrem Aussehen lebhaft an die edle Einfachheit einer Beethoven'schen. Anselm Feuerbach, der geniale unlängst verstorbene Maler trifft den „Nagel auf den Kopf", wenn er sagt: „Vereinfacht die Technik sich nicht bei jedem Fortschritte eines wahrhaft großen Meisters? Wird er auf der Sonnenhöhe seines Lebens nicht den kürzesten und einfachsten Ausdruck seines Denkens suchen?" Es würde zu weit führen, wenn ich mich auf den Inhalt jeder einzelnen Variation einließe; ich hebe nur hervor die tragische, düstere Variation Nr. 5 mit ihrem durch den kühnen Harmoniesprung von C-moll nach H-dur ausgedrückten Verzweiflungsaufschrei, die selig ruhig dahinfließende Adagio-Variation Nr. 6 mit dem im Durgeschlecht der Haupttonart auftretenden dem Horn anvertrauten Thema, welches in lieblichstem Contrapuncte von einer zarten Geigenfigur umschwebt wird, und die melodisch entzückende achte Variation, die als geniale Nachempfindung echt Schubert'scher Ausdrucksweise erscheint (siehe zumal Seite 17 der Partitur, Takt 1—4 und 5—6). Das Finale, an welchem mich nur die Anwendung des die Ausführung erschwerenden $^3/_8$-, statt des auf der Hand liegenden $^6/_8$-Taktes genirt, eilt in Schubert'schem Flusse dem effectvollen Abschlusse zu. In diesem Werke ist nicht Eine Note zu viel und jede an ihrem Platze. Es leuchtet uns daraus der Geist

strengster Selbstkritik hervor, der alles Ueberflüssige, Nichtssagende oder Geschwätzige unnachsichtlich über Bord wirft und so ein reines künstlerisches Bild erzielt, wie die moderne symphonische Literatur nicht viele aufzuweisen hat.

Die Krone des Heuberger'schenSchaffens bildet die „Kain"-Ouverture, welche ich ungescheut als die beste Concert-Ouverture bezeichnen muß, die nach Schumann geschrieben worden ist. Das Werk ist, dem tragischen Charakter des Byron'schen „Mysteriums" entsprechend, vorwiegend herber Natur. Die Ideeen des fluchbeladenen Mörders und der „händeringenden" Adda sind in ihm mit größtem künstlerischen Erfolge zu intensiv schmerzlichem Ausdrucke gebracht. Eine logische Fortentwickelung der herlich erfundenen Motive, eine bedeutende, dramatisch zu nennende Charakterisirung und — ich möchte sagen — musikalische Lösung des psychologischen Problems, welches Byron in der Figur des ruhelos irrenden Kain aufstellte, und eine kraftvoll sprechende Instrumentation machen diese Ouverture zu einem Meisterwerke von hervorragender Bedeutung.

Jeder Concertverein sollte sie in sein Programm aufnehmen und es nicht bei einmaligem Spielen derselben bewenden lassen, auch wenn das Publicum nicht sofort bedingungslos dafür eingenommen wäre.

Vor Kurzem hat Heuberger eine Symphonie vollendet, was bei diesem Alles mit vollem Bewußtsein von der gestellten Aufgabe ergreifenden Künstler eine That bedeutet. Er schien jedoch — und zwar nach meiner innersten Ueberzeugung durchaus nicht mit Unrecht*) — nach dem erstmaligen Anhören derselben keineswegs davon befriedigt zu sein und unterzog daher sein Werk mit Ausnahme des glänzenden Schlußsatzes einer vollständigen Umarbeitung, welche gewiß zum Segen desselben war. Hoffen wir, daß es eine echte und ganze Symphonie geworden ist! Auch der Oper hat sich Heuberger zugewendet. Den ihm so sehr an's Herz gewachsenen „Rattenfänger"-Stoff hat er nach der Vollendung des ungemein lebendigen ersten Actes seines „Hunold"

*) Ich hörte die Symphonie unter Heuberger's Leitung in einem Musikvereinsconcerte zu Graz im Winter 1884/85.

fallen gelassen, da Neßler mit seiner den gleichen Stoff behandelnden Oper sehr glücklich herausgetreten war. Seine zweite dramatische Arbeit liegt seit einem Triennium noch immer unaufgeführt (!) im Pulte des Componisten.*) Es ist die komische Oper „Die Abenteuer einer Neujahrsnacht**) (der Text von Schaumann nach Zschokke's Novelle ist in jeder Hinsicht gelungen), welche im leicht fließenden Style der französischen Spieloper gehalten ist. Der Hauptfehler derselben, welchem übrigens leicht abzuhelfen wäre, ist das Unverhältniß des viel zu ausgeführten Dialoges zur Musik. Nun schreibt Heuberger wieder an einer komischen Oper, deren glücklich gewählter Stoff („Viola", nach Shakespeare's „Was ihr wollt!") den selten beanlagten, geistvollen Tondichter gewiß zu einem Werke anregen wird, auf welches man mit Recht gespannt sein darf.

Ich habe viel, ja sehr viel Gutes über Heuberger gesagt, und doch sicher nicht zu viel. Meine Absicht wäre erreicht, wenn meine verehrten Leser mich controlliren und selbst die Werke zur Hand nehmen wollten, um deren Wert zu prüfen! — Ich glaube, sie müßten mir beistimmen.

Ein musikalischer Lyriker.

(1883.)

In den mir vorliegenden, bis jetzt erschienenen Arbeiten des jungen Componisten Josef Gauby***) birgt sich eine allerliebste Begabung. Fern abliegend von den stolzen refomatorischen Bestrebungen, welche in Rich. Wagner ihren Ausgangs- und Höhepunkt haben und die wie ein Lichtmeer über die gesammte

*) Während der Herausgabe dieses Buches erlebte Heuberger's Oper am Stadttheater zu Leipzig ihre erste, sehr erfolgreiche, Aufführung. Das Verdienst, das reizende Werk für die Bühne entdeckt zu haben, gebührt ausschließlich dem hochbegabten, feinsinnigen Capellmeister Arthur Nikisch.

**) Im Selbstverlage des Componisten erschienen.

***) Bei Breitkopf und Härtel (Leipzig), Hainauer (Breslau), Simrock (Berlin), Siegel (Leipzig) und Buchholz und Diebel (Wien) erschienen.

künstlerische Bewegung unserer Zeit leuchten, erscheinen uns die reizenden kleinen Lieder und Musikstücke dieses poësievollen Autors wie still und lieblich blühende Blumen am Ufer eines einsamen Waldsees. Mit welch' freundlichen Augen gucken diese Blumen dem Wanderer in's Gesicht, der sich vom lauten Weltgetümmel in die süße Waldidylle geflüchtet hat! Dieser fragt nicht lange: Was meint ihr? Was seid und wollt ihr? Die Röslein blühen und duften eben; mehr verlangt er nicht von ihnen.

Blättern wir einmal in den Gaudy'schen Tongedichten! Da fällt uns zunächst ein Heft Clavierstücke in die Hand: „Aus sommerlichen Tagen". Theodor Storm „spricht den Spruch": wir lesen von ihm auf der ersten Seite:

„Ein Blatt aus sommerlichen Tagen,
Ich nahm es so im Wandern mit,
Auf daß es einst mir möge sagen,
Wie laut die Nachtigall geschlagen,
Wie grün der Wald, den ich durchschritt."

Und was hier der Dichter verspricht, hält auf den folgenden Seiten der Musiker. Es sind wirklich Blätter aus sommerlichen Tagen. Da ist Alles frisch und grün, dabei so einfach, daß man es schier übersehen könnte, wenn es nicht gar zu lieblich wäre. Besonders das erste und letzte Stück haben mir gefallen, weniger das vierte; das fünfte „Blatt" scheint aus G. F. Händel's Skizzenbuch gefallen zu sein, in das es derselbe vielleicht an einem Frühlingsmorgen gepflückt hat. Was in diesen leicht aufzufassenden und zu spielenden, fein harmonisirten Stücken oft nur angedeutet ist, tritt in viel reiferer Gestalt in den „Sieben Clavierstücken" und den „Kleinen Formen für Clavier" zu Tage; die Stücke gehören zu dem Niedlichsten und Feinsinnigsten, was in neuerer Zeit geschrieben wurde, ja ein geübter musikalischer Physiognomiker wird in ihnen sogar eine unläugbare Eigennatur entdecken können, freilich nicht Gesichtszüge, die man auf tausend Schritte Entfernung erkennt, wie sie eben nur wenigen Auserwählten verliehen sind. Ich finde in diesen melodisch reich bestellten Sachen eine Verwandtschaft mit der Muse von Rob. Franz. Schon die Vorliebe für äußerst knappe, concise Form spricht theilweise für diese Annahme; die liebenswürdige, noble Stimmführung

und duftige Melodik tritt ergänzend hinzu, besonders in den Stücken: Op. 16, Nr. 1, 4, 6, 7; Op. 17, Nr. 3 (wohl dem wertvollsten), 4 und 7. Durchwegs interessant und natürlich ungezwungen ist in allen Stücken das Verhältniß des Basses zur Oberstimme.

Rühmenswert ist besonders die einfache und doch klangvolle Behandlung des Claviersatzes, der auch für ziemlich ungeübte Hände leicht zu bewältigen ist. Op. 17, Nr. 1 ist ein Stück für Anfänger, wie es reizender nicht von Theodor Kirchner gemacht sein könnte; darin ist Alles klar wie Sonnenlicht; ebenso die mehr menuett- als walzerartige Nr. 4.

Sehr nett sind auch die „Lyrischen Studien"; das poësievolle „Müllerlied"; bei dem Ad. Jensen Pathe gestanden zu haben scheint, der kräftige „Phantasietanz" und besonders der liebliche „Reigen" lassen es aufrichtig beklagen, daß der Componist in diesem Hefte uns nur mit drei Stücken abspeist; ich wenigstens hätte noch einige dazu gewünscht; freilich sind die Stücke dieses Heftes etwas ausgedehnter als die früher erwähnten. Echt national ist der „Ländler aus Steiermark", bei dem mich nur der conventionelle Mittelsatz genirt, der wohl nur die Aufgabe hat, auszufüllen. Diesem Op. 24, Nr. 1 fügt sich als Nr. 2 die reizende, leicht spielbare, wenn auch nicht humoristisch sondern etwa „pfiffig" zu nennende „Walzer-Humoreske" an. Einen bedeutenden Fortschritt bekunden die drei entzückenden Clavierstücke „Im Maien" Op. 26. Zumal Nr. 1 verdient Beachtung. Nr. 2 weist eine schöne Steigerung auf. — Ein Verdienst Gauby's ist die Herausgabe von „fünf steirischen Tänzen", welche wirklich steirisch sind, im Gegensatze z. B. zu den von Adalbert Goldschmidt herausgegebenen „steirischen Tänzen", deren Fassung vielleicht einem Hamburger oder Berliner steirisch erscheinen kann, von einem Kenner aber geradezu als Entstellung der Originalmelodieen und Harmonieen angesehen werden muß. Jeder der Gauby'schen fünf Tänze, welche das charakteristische Phlegma des „gemütlichen" steirischen Ländlers an sich tragen, schließt gewissenhaft mit der fünftactigen Coda, die jedem echten „Steirer" von den zum Tanze aufspielenden Dorfmusikanten beigefügt wird.

Außer diesen Clavierstücken hat Gauby an Instrumental-

musik nur drei Stücke für Violoncell („zwei Stücke" Op. 29 und „Melodie" Op. 30) veröffentlicht, von denen besonders Op. 30 melodisch reizvoll ist. Alle drei sind übrigens leicht zu spielen und können als „dankbare" Vortragsnummern dienen.

Gauby, dessen Namen ich schon an der Spitze einiger hübscher Clavierstückchen in der „Musikal. Gartenlaube" vor mehreren Jahren gefunden habe, hat auch bemerkenswerte Lieder für eine Singstimme und für Männerchor veröffentlicht. Den einfachen, lieblichen drei Liedern Op. 3 folgten nach längerer Pause vier Hefte Lieder, in denen ein sichtlicher Fortschritt zu bemerken ist. „Zwei Lieder" Op. 14, „Fünf Lieder" Op. 15, „Drei Lieder aus Eliland" Op. 19 und „Die Nachtigall" Op. 22 erschienen in kurzen Zwischenräumen. Eine poëtische, im Herzen nachklingende Stimmung mit wenig Tacten und höchst einfachen, aber gewählten, Mitteln zu erzeugen, ist der Hauptvorzug dieser sehr sanglich geschriebenen, leicht zu begleitenden Gesänge, besonders von Op. 15 und 19. „Jetzt wird sie wohl im Garten geh'n" (Rob. Prutz), „Frühlingsgruß" (Eichendorff), „Fliehen die Wolken" (Bodenstedt), vornehmlich aber die „Eliland-Lieder" aus C. Stieler's „Sang vom Chiemsee" erinnern an die besten Muster von Rob. Franz; freilich theilen sie mit diesen den Nachtheil, daß sie durch ihre Kürze und Filigranarbeit nicht in den Concertsaal passen; ich halte dies unter den vorliegenden Umständen für einen Vorzug der Lieder, welche echt deutsche Hausmusik repräsentiren und auf keinem Notenpulte fehlen sollten. Das Sympathische an den Sachen Gauby's ist, daß in ihnen die Poësie (was nennt man heute Alles „Poësie!") nicht zu Markte geht oder vordringlich ist. Dem, der lesen oder singen kann, erschließt sie sich von selbst. Die drei „Eliland-Lieder", von denen das dritte einen Brahms'schen Beigeschmack hat, sind wie sinnige Wandergrüße eines vorbeiziehenden Poëten.

Auch die „Nachtigall" (für Bariton oder Alt) ist ein dankbares Lied und eignet sich von Allen am besten zum „Vorsingen". — Von Chorwerken Gauby's liegen mir vor: „Meeresabend" für Männerchor, Tenorsolo und Clavierbegleitung Op. 9, ein charakteristisches, leider zu kurzes Bild, das übrigens unter einigen unmotivirten Modulationen leidet, aber gut klingen mag;

„Zwei Lieder im Volkstone" Op. 10, von denen besonders Nr. 1 tief gemütvoll ist; „Zwei Lieder im Kärnthner Volkstone" Op. 11 (einander zu ähnlich), „Männerchöre im steirischen Volkstone" Op. 23 und sechs „Steirerlieder" Op. 25, 27, 28, alle äußert effectvoll und ganz dem National-Charakter angepaßt. Besonders die steirischen Chöre weisen prächtige Dialektverse auf; „Im Grase thaut's" (Wolff), Männerchor mit Tenorsolo Op. 18, eine sehr dankbare Aufgabe für Chorvereine, mit genauer Kenntniß der Chorwirkung geschrieben, man könnte fast sagen: instrumentirt, und endlich „Ein Lied zu deinem Ruhme" für Männerchor, Op. 21 (Gedicht von Baumbach), nicht mehr als ein effectvolles Stück.

Was ich über Gauby's Künstlerindividualität denke, habe ich oben genügend ausgeführt; ich wünschte nur, daß man sich viel mit den Sachen beschäftigen und daß Gauby noch viel so Schönes schreiben möge wie Manches aus dem bisher von ihm Veröffentlichten, aber auch einmal was Größeres; oder sollte es ihm vielleicht dann so ergehen wie dem Veilchen, das sich die plumpe Größe der Sonnenblume wünschte? Das wollen wir nicht hoffen!

IX.

Neue Reisen in Musicis.

Zwanglose Reiseplaudereien eines Künstlers.

(1881—1884.)

1.

Eine Concert-Tournée im Banat und in Kroatien.

(1881).

Mache es nur Niemand so ungeschickt wie ich und die zwei bedeutenden Kunstcollegen, mit welchen ich einmal gemeinschaftlich eine unglückselige Concertreise in die südöstlichen Bezirke der österreichisch-ungarischen Monarchie unter einem schwindelhaften „Impresario" unternahm!

Davon könnte ich concertlustigen Virtuosen so viel erzählen, daß ich ihnen die Lust, ihre Kunst auf Reisen leuchten zu lassen, möglicherweise für immer zu rauben im Stande wäre. Der Leser ersieht hieraus, daß auch das Schlimmste seine — guten Seiten hat. Doch nun zur Sache!

Die Koffer waren gepackt, die Musikalien geordnet, die Pelze in wärmender Bereitschaft, die voraussichtlich glänzenden Concerteinnahmen bereits längst unter uns Künstlern vertheilt. Nur der Impresario war noch nicht da. Wir sollten ihn erst in der Stadt P....... treffen, wo unser erstes Concert annoncirt war. Glücklich langten wir in P. an, hielten das Concert ab, mußten in Folge des eingeheimsten Beifalles sogar noch ein zweites „großes Concert" geben, bei welchem unser schlauer Impresario sich die Hälfte der Einnahme zuzuschanzen wußte, ohne daß wir es — sogleich bemerkten, und reisten dann weiter. Nun war unser Glück bereits zu Ende, denn von dem dritten Concerte an verfolgte uns Mißgeschick über Mißgeschick. — In die Stadt St.............,

nichts weiter als ein ausgedehntes schmutziges Bauerndorf, dirigirt, blieb uns nichts übrig als unser zwischen zwei ungarischen „Lustspielen“ eingekeiltes „Nagy-Concert“ in einem trostlosen Raume abzuhalten, welcher mehr einem Pferdestalle als einem Theater glich, für das man ihn ausgab. Dies hatten wir unserem rührigen Impresario zu verdanken, der wegen eines viel Publicum absorbirenden Gastspieles der Sarah Bernhard unser in Budapesth „arrangirtes“ Concert eigenmächtig abgesagt und uns dafür eine Kette von Concerten in Städten — vielmehr Dörfern — des Banates zusammengestellt hatte, in welchen ich das erstemal einen Vorgeschmack jener Culturzustände empfieng, welche man allenfalls im asiatischen Rußland zu finden Gelegenheit haben könnte. Da uns nun einmal ziemlich bedeutende — natürlich vom Impresario auf die Rechnung unserer hier zu erwartenden Einnahmen gesetzte — Kosten erwachsen waren, so erschien die Abhaltung jener Concerte für uns als zwingende Notwendigkeit. Unser Impresario, den ich von nun an bequemlichkeitshalber „Herr X“ nennen will, hatte aber den ihn zum Zwecke ergiebiger Concertvorbereitungen ausgefolgten Baarvorschuß nicht für das „abgesagte“, eben in der That von ihm nie in Angriff genommene Arrangement eines Budapesther Concertes verbraucht, sondern zu eigener Unterhaltung und Ergetzung bestens verwendet. Aber auch die Concerte in jenen uns nun in Aussicht gestellten entlegenen „Nestern“ waren nicht einmal von dem sauberen Herrn X selbst arrangirt worden, sondern durch ein von Diesem auf unsere Kosten vorausgeschicktes zweifelhaftes Subject, welches sich in dem ersten Hôtel unserer dritten Concertstadt K......, (einem für Künstler nicht sonderlich interessanten, jedoch als Getreideverkaufsplatz renommirten Orte!), vierzehn Tage gütlich that. Kein Wunder also, daß dieses Concert und die folgenden wegen Mangels auch nur der geringsten Vorbereitungen vor leeren Bänken statthaben mußten. Es wird daher Niemanden befremden, daß unsere in der Hoffnung auf günstige Erträgnisse nicht allzu üppig gefüllten Geldtaschen sich bedenklich zu leeren begannen.

Der pecuniäre Mißerfolg in der Stadt K., welcher jedoch von einem glänzenden — gewiß höchst bedeutungsvollen (?) — künstlerischen Erfolge wett gemacht wurde, erklärte sich nachträglich

daraus, daß die gute Bevölkerung von K. uns zuerst für „Künstler“ ganz anderer Art gehalten hatte, nachdem sie in dem von Herrn X vorausgeschickten kostspieligen Sub-Arrangeur den Impresario einer kurz vorher im gleichen Saale mit hohem Erfolge gekrönten — Trapezkünstlerin (!) wieder erkannt hatte.

Eine Conventionalstrafe von 500 Gulden ö. W. (= 900 Mark d. R.-W.), welche wir im Falle des Nichteintreffens dem Theater der kroatischen Stadt W....... zahlen hätten müssen, zwang uns, den nach so trüben Erfahrungen gefaßten Entschluß der Rückkehr in unsere Heimat aufzugeben und uns in Nacht und Winternebel über die sicherheitsgefährliche Puszta in einem Reisewagen ohne Panduren (Schutzleute) nach W. zu verfügen.

Die Künstler sind ein ganz apart angelegtes Völkchen. Dies zeigte sich auch an uns. Von Unannehmlichkeiten und Sorgen fast erdrückt, vergaßen wir während unserer künstlerischen Darbietungen alles Widerwärtige und fühlten uns für den Augenblick in eine andere Welt versetzt. In W. wäre uns auch Das fast mißglückt, denn hier fehlte sozusagen jedwede Grundbedingung zur Veranstaltung auch nur der dürftigsten musikalischen Production. Ich hatte — vom Sub-Arrangeur des Herrn X auf das vorzügliche Theaterorchester von W. eindringlichst aufmerksam gemacht — ein Orchesterstück eigener Composition auf das Programm gesetzt, das ich bei den bescheidenen Anforderungen, welche dasselbe an die Spieler macht, mit Einer Probe „herausbringen“ wollte. Doch wie erstaunte ich, als ich in das nett gebaute neue Theater von W. eintrat, und des „vorzüglichen“ Orchesters ansichtig wurde! Es bestand aus dreizehn (!) Mann, meist gebrechlichen alten Herren; darunter befanden sich zwei Holzbläser, nämlich ein Flötist und ein Clarinettist, wovon Ersterer eigentlich nur für einen halben zählte, da sein altersschwach hingehauchter Ton glücklicher Weise kaum vernehmbar war. Die Geiger machten auf mich den Eindruck, als ob sie nur auf den leeren Saiten zu spielen im Stande wären; das Köstlichste jedoch bot der Contrabassist. Er war der Träger des gesammten Orchesterbasses, denn es fehlte in dem W.-er Orchester gänzlich Fagott, Baßposaune und Violoncell. Der Mann am Contrabasse erwarb sich also meinen höchsten Respect schon im Voraus,

als er zweifelsohne ein tüchtiger Meister sein mußte, wenn er das ganze Gewicht der Verantwortung des Baßgeschlechtes auf sich ruhen hatte. Nachdem ich mit der entschuldigenden Redensart, es sei bereits die Zeit zum Probiren einer so umfangreichen Orchesternummer zu weit vorgerückt, auf die Aufführung meiner Composition von Anfang an verzichtet und den Druck neuer Programme angeordnet hatte, beschränkte ich mich notgedrungen auf das Probiren der beispiellos einfachen Orchesterbegleitungen zu einer Bellini'schen Coloraturarie und einem Paganini'schen Geigenconcert; ich sage „notgedrungen", da in der ganzen Stadt kein Flügel aufzutreiben war, der mich in den Stand versetzt hätte, die erwähnten Nummern darauf zu begleiten. — Eine Stunde später begann das Concert. — Da ich nicht wußte, ob die Sängerin die Bellini'sche Arie in A- oder As-dur zu singen sich entschließen werde, hatte ich beim Probiren den Musikanten gesagt, daß ich ihnen im Falle des tieferen Singens die Absicht der Dame vor Beginn der Nummer bekannt geben würde, für welchen Fall sie sich statt der drei vorgezeichneten Kreuze nur vier Be zu denken hätten, was keinerlei Schwierigkeit mache, da das Stück nicht mehr als zwei Harmonieen (Tonika und Dominante) aufweise. Das Concert hatte seinen Anfang genommen. Es folgte als zweite Nummer die bewußte Arie, welche von der Sängerin in der Originaltonart vorgetragen wurde. Doch wie erschrak ich, als ein Theil des Orchesters das lärmende Vorspiel in A-dur, der andere aber gleichzeitig in As-dur begann! Sogar das Publicum von W. hatte das bemerkt, das Orchester selbst aber nicht. Nur durch ein laut in's Orchester geschrieenes „A-dur!" lenkte ich nach circa zehn unbeschreiblich gespielten Tacten die eifrig kratzenden und tutenden Musensöhne in die erlösende A-dur-Harmonie. Damit war aber das Unerhörte noch nicht zu Ende. Die altersschwachen Saiten der einzigen Baßgeige von W. hatten nachgelassen, und der Mann, welcher dieselben strich, war von einer grausam schaltenden Natur der Erkenntniß beraubt, die ihn hätte veranlassen müssen, die Saiten straffer zu spannen: der Unglückliche war — wie ich später erfuhr — vollkommen taub; er war also andererseits doch der einzige Glückliche, welcher die furchtbaren harmonischen Combinationen schmerzlos über sich ergehen lassen

durfte, welche sein Contrabaß in Es — As — Des — Ges*) zu Tage förderte. Ich sah: „Im Meister hatt' ich mich geirrt!" Nie werde ich die tragi-komische Wirkung jener seltsamen Harmonieen vergessen, welche damals erklangen. Merkwürdiger Weise sind sie bisher noch von keinem Musiker der Neuzeit angewendet worden:



Alle Versuche, dem Manne begreiflich zu machen, er möge doch zu spielen aufhören, waren vergeblich. Da mein Abwinken nichts nützte, so versuchte ich es mit lauten Worten, wie sie bei einer öffentlichen Production wohl nur im verzweifeltsten Notfalle aushelfen müssen; doch dieses letzte Auskunftsmittel, die etwa im Publicum vorhanden gewesenen gesund organisirten Ohren von jenem musikalischen Alpdrücken zu befreien, scheiterte an der mir damals noch nicht zur Kenntniß gelangten totalen Taubheit des armen Contrabassisten. Nur sein komisch-ängstlicher Gesichtsausdruck verriet, daß er die Last einer Schuld auf sich gewälzt fühlte, deren er sich in der That nicht bewußt sein konnte.

Während des Concertes hatte der Theaterdirector doch noch ein Clavier aufgetrieben, so daß die auf dem Programme verzeichneten Clavierstücke nicht wegzufallen brauchten. Ich trat mit der mir bereits geläufig gewordenen künstlerischen Todesverachtung

*) Die vier leeren Seiten des Contrabasses sind: E — A — D — G.

zum Flügel; doch wehe! — als ich die vergilbten Tasten berührte, ertönten die betreffenden Saiten einmal und nicht wieder; für jeden Fingerdruck mußte der Ton sein Leben lassen wie die Wespe, wenn sie einmal gestochen hat, denn alle Tasten — blieben stecken. Nun hieß es doppelt spielen: von oben herab und von unten hinauf. Mein lieber Leser kann sich wohl denken, welch' tiefen Eindruck mein Tasten hinab- und wieder hinaufdrückender Claviervortrag auf das Publicum von W. machte!

Ermattet von den Erlebnissen dieses seltsamen Concertes legte ich mich zur ersehnten Ruhe. Da taucht plötzlich unser Original-Impresario X. (seinem sauberen „Vertreter" hatten wir derb den Abschied gegeben) wie ein musikfreundlicher Delphin auf; er tritt zu mir in's Zimmer, um mir mitzutheilen, daß soeben ein reicher Mann in Cz........ gestorben sei, ein Ereigniß, welches zur Folge habe, daß unser dort bereits arrangirtes Concert, für welches uns schon namhafte Kosten erwachsen waren, nicht stattfinden könne, da Niemand unser Concert besuchen würde. In solche Weltstädte wurden wir durch das Feldherrntalent unseres Impresario's verschlagen!

Hierauf folgte eine größere Stadt im Banat, wo wir auch wieder unser geliebtes Deutsch zu hören bekamen. Es war ein Sonntag, an welchem wir in der freundlichen Stadt F.......... eintrafen. Der große Hauptplatz, welchen eine einstige Moschée ziert, die nun schon lange dem katholischen Gottesdienste geweiht ist, war von Landleuten ungarischer, serbischer und kroatischer Nationalität übersät. Die prächtigen Nationaltrachten, wie sich solche im Osten viel origineller erhalten haben, als in den westlichen Culturstaaten, boten dem Auge ein farbenprächtiges Bild. Besonders die kroatischen Bauern und noch mehr die Bäuerinnen fesselten meinen Blick durch ihre weiten, bis zum Boden reichenden Aermelmäntel aus weißem Leder, auf deren Rückseite die wertvollsten Blumenstickereien in buntesten Farben prangten.

Auch hier gaben wir ein Concert. Alles war dazu vorhanden: ein hübscher Saal, ein klangreicher Flügel, ein empfängliches Publicum. Die Begeisterung für Musik, welche in Ungarn ihre Heimat zu haben scheint, erreichte da einen hohen Grad. Es kam vor, daß unser brillanter Geiger nach einer Nummer siebenmal

gerufen wurde. Hier und dort hörte man sogar ein feuriges „Eljen!“ — Ich wußte in der That nicht: war das Publicum durch unsere Vorträge begeistert worden, oder wir durch das Publicum — gleichviel: es war uns der Boden zu einem zweiten Concerte geebnet, für welches uns mehrere musikalische Enthusiasten ein glänzendes materielles Resultat geweissagt hatten. Der Entschluß war rasch gefaßt — der Saal wurde gemiethet, die Placate bestellt. Nur die Zeitung konnte uns nicht dienlich sein, da sie in F. wöchentlich nur zweimal erscheint und unser zweites Concert bereits zwei Tage nach dem ersten stattfinden mußte. Die Herstellung der Placate, durch welche einzig wir in den Stand versetzt waren, unser Unternehmen der Bevölkerung von F. öffentlich bekannt zu geben, verzögerte sich bis zum Morgen des Concerttages, an welchem dieselben erst an allen Straßenecken angeschlagen wurden. Doch wie empörte es mich, als ich auf einem Mittagsspaziergange durch die Stadt entdeckte, daß unsere sämmtlichen Placate von den um ein Weniges kleineren Placaten einer ungarischen Wirtshauscapelle sorgsam überklebt waren, so daß von unserer Annonce Nichts zu sehen war als oben das Datum und unten die Eintrittspreise. Wir mußten also für die Bewohner von F. für längst verreist gelten. Was thun? Ich verfügte mich sofort zu einem mir im ersten Concerte persönlich bekannt gewordenen Kunstmäcen, um mir bei ihm guten Rat zu erholen. Dieser vortreffliche, in F. hochangesehene Mann verwies mich an den Stadthauptmann von F., welcher befugt sei, das aus Erwerbsstörungsabsichten verübte Bubenstück zu bestrafen und die aufgeklebten Placate der ungarischen Capelle sogleich herunterreißen zu lassen, fügte aber seinem Rate schmunzelnd bei: „Unser Stadthauptmann ist bestechlich; wenn Sie ihm nicht zwanzig bis fünfundzwanzig Gulden in die Hand drücken, thut er Nichts in Ihrer Sache“. Ich war starr über diese Aufklärung. Sollte von der ersten Obrigkeit einer nicht unansehnlichen Stadt ein unbedenklich zu fällender Rechtsspruch nicht anders zu erlangen sein als durch Bestechung? Ich konnte es nicht glauben. Noch nie bisher im Leben sah ich mich in die Lage versetzt, zu einem derartigen verwerflichen Schritte meine Zuflucht nehmen zu müssen. Wohl begab ich mich augenblicks zum Stadthauptmanne

und trug ihm meine Klage vor; ich legte ihm an's Herz, die Placate der Capelle sogleich von den uns'rigen wegreißen zu lassen, da sonst bei der im December bereits früh eintretenden Dunkelheit kein Mensch mehr unsere Placate sähe, welche doch einzig die Möglichkeit böten, das Publicum von dem Stattfinden unseres zweiten Concertes zu verständigen — von einem zahlreichen Besuche könne ohnehin keine Rede mehr sein; außerdem würden bei einigermaaßen unvorsichtigem Ablösen der oberen Zettel unsere Placate beschädigt und großentheils unleserlich gemacht werden. Von einem raschen Neudrucke anderer Placate konnte nach den von mir in der Buchdruckerei eingezogenen Erkundigungen keine Rede sein. Es wird Jeder meiner geehrten Leser begreiflich finden, daß ich es Angesichts eines mir persönlich vollständig unbekannten Mannes, der die erste Würde der Stadt vertritt, nicht wagte, den mir von dem oben erwähnten Herrn empfohlenen Bestechungsversuch in Scene zu setzen. Wie, wenn dieser Stadthauptmann doch ein Ehrenmann wäre?! Nach seinem zuvorkommenden Benehmen zu schließen und der empörten Miene über die Buben, welche uns so arg und boshaft schädigten, glaubte ich einen rechtlichen Mann vor mir zu haben. Sollte ich mich in dem Manne getäuscht haben? — Es vergieng Stunde auf Stunde: von den Placaten war nicht **Eines** entfernt worden!

Unser Concert war nicht mehr rückgängig zu machen; so begnügten wir uns denn wieder mit einem gewählten Zuhörerkreise. Bevor ich und mein geigender College unsere Concerttoilette beendet hatten, brachte uns der „Zimmerkellner" ein Briefchen. Wir öffneten dasselbe. Was enthielt es? —: Die flehentlich ausgesprochene Bitte des Capellmeisters jener ungarischen Wirtshauscapelle, welche uns das Concert mit ihrer boshaften Placatüberklebung verdorben hatte, ihm — zwei Eintrittskarten zu unserem Concerte zu geben. Die Geschichte klingt unglaublich, ist aber doch wahr. Wir schickten die verlangten Billets. Während eines von meinem Freunde glänzend gespielten Paganini-Concerts äußerte sich — wie mir verläßlicher Seite nachträglich erzählt wurde — der ungarische Wirtshausconcurrent, welcher unser Concert wirklich besucht hatte, laut im Publicum über seinen Geigercollegen:

„Der verfluchte Deutsche!" Dies war der höchste Ausdruck seiner Anerkennung.

Noch war unsere Concert-Tortour nicht zu Ende. Sie wurde immer bedenklicher, je tiefer wir in den Banat hineingerieten. Unser unseliger Impresario jagte uns von „Nest" zu „Nest", so daß unser Ehrgeiz nach und nach einer bedenklichen Apathie Platz machte. Oder sollte man nicht gleichgültig werden, wenn Einem zugemutet wird, in dem großen serbischen Dorfe Z..... zu concertiren, wo man im Straßenkote versinkt, wo kein cultivirter Mensch zu sehen ist, sondern nur eselbereitende serbische Bauern und verirrte Weinreisende und Hopfenhändler, und wo man es für den höchsten Kunstgenuß hält, bis spät in die Nacht von einer jammervoll monotonen Zigeunermusik, die bis in die Schlafzimmer dröhnt und deren Weisen überdies betrunkene Zuhörer mit unbeschreiblichen Tenor- und Baßstimmen wild johlend „mitsingen", völlig zu Tode gefoltert zu werden?!

Ein kleiner Lichtstrahl schien das darauffolgende Concert in der hübschen Stadt T....... zu werden. Doch auch dieser drang nicht in die „Nacht unserer Leiden", da plötzlich unsere Gesangskünstlerin heftig erkrankte, so daß das Publicum, welches der Ruf der Dame angelockt hatte, im letzten Momente wegblieb und somit wieder die Hoffnung auf eine gute Einnahme gründlich vernichtete. Das wäre aber noch nicht das Aergste gewesen. Dieses Ereigniß hatte noch schlimmere Folgen: Als wir am Morgen nach dem Concerte unseren „Impresario" suchten, war er nirgends zu finden. Den Tag über sahen wir ihn ebenfalls nicht; aber auch die Concertbillets, Bilder, Programme und — was das Schlimmste war — unsere Casse, sie waren dahin! Noch wagten wir nicht, an das Unerhörte zu glauben, da der Portier des Hôtel's uns im Auftrage des Herrn X meldete, Derselbe sei nach A... vorausgereist, um dort ein Concert für uns vorzubereiten. In wenigen Tagen aber traf die zweifelloseste Bestätigung unseres gegen Herrn X gehegten Verdachtes in Form eines an uns gerichteten — Briefes dieses Herrn ein. Das Couvert trug den Poststempel „Mailand" und enthielt die kurze Nach-

richt, daß Herr X sich entschlossen habe, nach Mailand abzureisen und uns von dort „Lebewohl“ sage.

Wie wir später erfuhren, war X aus Sehnsucht nach seiner in Mailand weilenden Geliebten mit unserer Casse dahin abgedampft. Unsere bisherigen Concerte waren ihm also nur Mittel zum Zwecke gewesen; es that mir übrigens leid, daß der gute Mann, dessen Gedanken wohl zu sehr bei seiner Herzensdame geweilt haben mochten, um ihn in den Stand zu versetzen, uns eine vernünftige Tournée zu arrangiren, sich nicht durch besser vorbereitete Concerte in Großstädten einen ergiebigeren Reisefond verschafft hat, als es auf diese Art geschehen war. Das war nicht klug von ihm!

Nun aber saßen wir erst recht verlassen, rat- und tatlos mitten im fremden Lande, und überdies — ohne Geld! Da hieß es: nicht den Kopf verlieren! Und so häufte ich denn Alles, was ich je in meinem Leben an Impresariotalenten in mir entdeckt zu haben glaubte, zusammen und versuchte mein Glück in der Doppeleigenschaft des Künstlers und — Concertarrangeurs. Meine Collegen hatten ganz richtig gerechnet: Schlechter arrangiren kann er die Concerte nicht als Herr X; aber Eines sind wir gewiß, daß dieser Impresario uns nicht nach Mailand durchgeht. — Jetzt noch fühle ich den gewaltigen Druck der Verantwortung, welcher damals mit der notgedrungenen Uebernahme des neuen Amtes auf mir lastete. — Unser Plan war, uns direct mit einem der ersten Berliner Agenten in Verbindung zu setzen, welcher uns eine Tournée durch ganz Deutschland vom 1. Januar an arrangiren sollte, bis dahin aber mit selbst arrangirten Concerten in den kleinen Orten der Umgegend von T. uns über Wasser zu halten, um wenigstens die Tageskosten für die Zeit vom 15. December bis Neujahr herauszuschlagen. Dies geschah auch. Die Zeit der nun folgenden „Concerte“ wird mir ewig unvergeßlich bleiben. Ich verschaffte mir vom Präsidenten des Musikvereines von T. Empfehlungen für die naheliegende Stadt L...., um dort ein Concert arrangiren zu können. Meine Collegen blieben in T.; ich verfügte mich allein nach dem drei Stunden weit entfernten L. Nie im Leben habe ich ein so gedemütigtes Gefühl gehabt als damals. Erlasse mir mein lieber Leser die peinliche Beschreibung der Umstände, unter welchen ich

im Laufe von 24 Stunden ein Concert im kleinen Theater zu L. arrangirte.

Der Aufenthalt echter Künstler in L. war den Bewohnern dieser Stadt etwas ziemlich Ungewohntes. Wer kommt zu uns — sagten sie sich selbst — der was Rechtes ist? Das Mißtrauen, welches mir die maaßgebenden musikalischen Spitzen der Stadt entgegenbrachten, war also vollständig begreiflich. Doch nicht lange hielt dasselbe an; bald verwandelte es sich in helle Begeisterung, welche nicht ermattete, bis wir nach vierzehntägigem — wenig unterbrochenem — Aufenthalte das uns wirklich lieb gewordene L. verließen, um die Erinnerung an wahren Kunstsinn, welchen man uns dort entgegenbrachte, stets zu bewahren. Nicht weniger als drei Concerte gaben wir in L. Von dem abenteuerlichen Geschicke, welches unserem dritten Concerte widerfuhr, berichte ich später.

Unsere beiden ersten Concerte fanden bei ausverkauftem Theater und vor leidenschaftlich beifallslustigem Publicum statt. Die Begeisterung stieg so hoch, daß die nur zweimal wöchentlich erscheinende „Südungarische Revue“ eine Separatausgabe an einem ungewohnten Tage veranstaltete, welche sich ausschließlich mit unseren Leistungen und Lebensbeschreibungen beschäftigte, um die Leser nicht bis zur Herausgabe der erst drei Tage später erscheinenden Nummer des Blattes mit einem Berichte über unser Concert warten zu lassen. Was wir hier an künstlerischem Entgegenkommen einerseits und an Gastfreundschaft andererseits erfuhren, ist nicht zu beschreiben. Hätte man uns hier nicht so liebgewonnen, so wären wir als Deutsche bei dem ungarischen und rumänischen Contingente des Publicums mit unserem zweiten Concerte schlecht angekommen, bei welchem wir ein peinliches Erlebniß hatten. Unser Geiger hatte sich nämlich am Tage des zweiten Concertes mit dem Frühzuge nach T. begeben, um dort Einkäufe zu machen. Alles war in L. vorbereitet. Das Haus war bereits Vormittags ausverkauft. In Concerttoilette stand ich vor dem schon erleuchteten Theater, um die Ankunft meines Freundes zu erwarten, welcher mit dem letzten Zuge einzutreffen versprochen hatte. Das Concertcomité von L. leistete mir Gesellschaft. Bereits fuhren die Equipagen der zwei Stunden im Umkreise von L.

wohnhaften reichen ungarischen Gutsbesitzer heran, welche sich wieder leer entfernten, um ihre im Theater abgesetzten Inhaber einige Stunden später zur Heimfahrt nach dem Concerte abzuholen. Der Andrang des Publicums — großentheils der haute volée aus der Umgegend angehörig — war enorm. Kein Schrecken konnte daher dem gleichkommen, welcher mich und die Herren vom Comitée überkam, als wir den Omnibus unseres Hôtel's leer vom Bahnhofe kommen sahen. Es war also klar am Tage: Unser Geiger hatte den Zug versäumt! Einige Minuten durften vergangen sein, ohne daß Einer ein Wort sprach; — wir standen wie erstarrt und sahen uns ratlos an. Endlich zur Besinnung gelangt, gaben wir an der Casse den Auftrag, allen Kommenden das Unglück mitzutheilen, ihnen die Rückgabe der Eintrittskarten zu gestatten und das Concert auf den nächsten Tag zu verschieben, was natürlich der auf seinen Vortheil bedachte Theaterdirector dazu benutzte, von uns für den nächsten Tag die doppelte Theatermiethe zu fordern. Ich hörte um mich herum mir glücklicherweise unverständliche magyarische und rumänische Flüche über das Hinhalten des Publicums ausstoßen, besonders Derjenigen, welche ihre Wagen fortgeschickt hatten und dadurch mit ihren in luxuriöser Toilette befindlichen Damen einige Stunden auf die Straße gesetzt waren. Ein Beweis jedoch dafür, wie sehr wir uns Tags zuvor in die Gunst des Publicums hineinmusicirt hatten, war die Thatsache, daß trotz der begreiflichen Empörung, welche sich jedes Einzelnen bemächtigt hatte, nicht ein einziges Concertbillet zurückgegeben wurde, ja daß der Andrang Tags darauf ein womöglich noch größerer war. Schon um 5 Uhr Früh kam unser armer Freund zerknirscht an und erzählte den Hergang seiner Zugversäumniß. Das Leichenbegängniß eines populären Mannes von T. hatte derartige Menschenmassen in den Straßen und Gassen, welche zum Bahnhofe führten, angesammelt, daß die Droschke nicht durchzudringen vermochte, in welcher der Künstler saß, wodurch die peinliche Versäumniß herbeigeführt wurde.

Deßungeachtet war der Erfolg unseres deshalb verschobenen zweiten Concertes wieder ein glänzender. Zu demselben

hatte die ausgezeichnete Zigeunermusik*) von L. freien Einlaß auf die Gallerie von uns erbeten, welchen wir ihr selbstverständlich gewährten. Diese hoch beanlagten Zigeunermusiker gerieten über das leidenschaftliche und virtuose Violinspiel unseres Künstlers in eine Art von Verzückung. Dieses Wort ist gewiß keine Hyperbel. Man muß die Leute spielen gehört haben, um die ganze musikalische Exaltation derselben fassen zu können. Ich und mein Geigercollege hörten nach dem Concerte bei süßem, milden „Wermut“ und scharf gewürzter „Krautsuppe“ die rasenden, phantastisch überschäumenden Weisen der Zigeuner erklingen. Ihr wild leidenschaftliches Spiel begleiten die Geiger, Bläser und der Cymbal-(Hackbrett-)spieler mit den lebhaftesten Körperbewegungen. Sie können sich in der That nicht genug thun an der Musik allein; es drängt sie ihr heißes, heftiges Empfinden zu den absonderlichsten Bewegungen, welche dem unbefangenen Beobachter ihr ganz abnormes Ausdrucksbedürfniß verraten. Bis spät in die Nacht spielen sie unermüdlich fort, und wenn auch alle Gäste sich entfernt haben sollten; sie spielen eben, weil sie m ü s s e n; Musik ist ihr Leben. Zigeunergeiger würden — ihrer Instrumente beraubt — bald ebenso hinsiechen, wie Pflanzen ohne Licht und Wasser. Dabei sind sie stolze Herren. Sie fühlen sich ganz als Künstler. Wohl nehmen sie im Allgemeinen jede Gabe von ihren Zuhörern an, jedoch nicht die kleinste von einem K ü n s t l e r. Wir versuchten vergebens, ihnen einige Gulden zukommen zu lassen; sie wiesen dieselben ganz entschieden zurück. Wären wir noch mehr in sie gedrungen, so hätten sie sich tief beleidigt und in ihrem Künstlerstolze gekränkt entfernt. Von Anderen weisen sie aber nichts zurück. Es ist kein Mährchen, daß ihnen Fünfzig-, ja Hundert-Gulden-Banknoten von reichen magyarischen Cavalieren zufliegen, nur dafür, daß sie im Weinhaus Ein Stück an dem Tische des betreffenden Cavaliers, gleichsam nur für ihn allein, spielen. — Verzeihe mir der geneigte Leser diese kleine Abschweifung zur Zigeunermusik! Mich dünkte

*) Bekanntlich hat Franz Liszt in seiner Schrift: „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn“ nachgewiesen, daß die sogenannte „ungarische Musik“ nicht ungarischer Herkunft ist, sondern den Z i g e u n e r n zugehört.

es geboten, in einer musikalischen Erzählung aus Ungarn die zur ungarischen Nationalmusik gewordene Zigeunermusik ein wenig zu beleuchten.

Noch fehlten einige Tage zum Weihnachtsfeste, dieser schönsten Zeit für die Familie, dieser schlechtesten für Concertgeber. Die Nachrichten über unsere Erfolge in L. (!) waren in die benachbarten Städte und Städtchen gedrungen; man forderte uns zu weiteren Concerten auf und wir ermangelten nicht, den uns so willkommenen Einladungen um jeden Preis nachzukommen. So reiste ich denn wieder als Impresario voraus, u. zw. in die einst der sogenannten „Militärgrenze" angehörende Garnisonstadt K........., wo wir zwei Concerte abhielten. Die Bevölkerung besteht dort hauptsächlich aus Serben und Rumänen. Nach dem Vortrage einer über Nacht von unserem Geiger zusammengestellten Phantasie über wundervolle rumänische Volkslieder, welche derselbe in Anbetracht der vielen im Publicum anwesenden Rumänen spielte, brach ein Sturm nationaler Begeisterung los, und es wurden die rumänischen Rufe laut: „Er lebe lang, Er lebe hoch!", welche man uns dann verdeutschte.

Zur Feier von Beethoven's Geburtstag, an dem zufälliger Weise Eines unserer Concerte stattfand, hatten wir mehrere Werke des unsterblichen Meisters in unser Programm aufgenommen. Nach dem Concerte veranstaltete eine Anzahl von Kunstenthusiasten in Gemeinschaft mit dem „ungarischen Männergesangvereine" von K. eine improvisirte Beethoven-Feier. Mich in fremdem Lande doppelt deutsch fühlend, entriß ich nach einigen ungarischen Chören dem Dirigenten den Taktstock und dirigirte mit aller Glut, deren mein deutsches Herz fähig war, das „deutsche Lied", welches nun die Ungarn — wenn auch ungern — sangen. Mir rollten die Thränen über die Wangen und eine namenlose Sehnsucht nach meiner geliebten deutschen Heimat überkam mich.

Hätten wir nicht so mancherlei Anregung auf dieser abenteuerlichen Tour empfangen, so wären wir der ganzen Sache bald überdrüssig geworden, da wir durch die spärlichen Reinerträgnisse nur mit knapper Not unsere Reise- und Nahrungsauslagen zu decken im Stande waren. Doch die Hoffnung, bald auf deutsches Gebiet zu kommen, ließ uns geduldig ausharren. Man animirte

uns zu einem dritten Concerte in L. Es sollte schon am folgenden Tage stattfinden. Vier Herren aus L., welche eigens zu unseren Concerten nach K. herübergereist waren, fuhren vor uns nach L. zurück, um sogleich die Placate anschlagen zu lassen. Diesmal mußten wir in einem großen Saale concertiren, da uns das Theater vom Director nicht zur Verfügung gestellt werden konnte. Wir kamen eine Stunde vor dem Concerte an. Nach rasch absolvirter Concerttoilette traten wir in den Saal, und siehe da: acht Personen saßen als Publicum da! Wie war das möglich bei der Begeisterung, welche man uns gerade in L. entgegengebracht hatte? Das Rätsel klärte sich sofort auf. Das achtköpfige Publicum bestand lediglich aus den vier Herren, welche das Concert angesetzt hatten, und noch vier Herren, die Erstere im letzten Augenblicke in's Concert mitgezogen hatten. Die ganze Stadt wußte Nichts von unserem dritten Concerte, denn der Zettelausträger und -Anschläger hatte diesmal die Placate nicht angeschlagen, sondern im Auftrage des concurrenzscheuen Theaterdirectors einen Anschlag auf uns ausgeführt, — indem er sämmtliche Placate in den die Stadt L. durchschneidenden Fluß warf. Solche Dinge kann man nur dort zu Lande erleben! Um ein glänzendes Deficit reicher, verfügten wir uns in das reizend gelegene, belebte Städtchen R......, wo wir ein Concert gaben und die Weihnachtstage einsam verbrachten. R. bot uns ein auffallend distinguirtes Auditorium. Das große Stahlwerk dort beschäftigt viele französische Ingenieure, die daselbst mit ihren Familien leben und glücklich sind, wenn sich einmal zu ihnen Künstler verirren, welche sie aus dem Alltagsleben herausreißen. Ein Concert in D......-B..... beschloß hierauf unser aufreibendes Wirken im Banat. Weiter zu dringen wäre fast gefährlich gewesen, denn die rohen rumänischen Bauern, welche in D.-B. den Claviertransport besorgten, hätten mich in der That bald erschlagen, als ich ihnen um einige Kreuzer weniger Lohn gab, als sie beanspruchen zu können glaubten. Da es sich aber gar ereignete, daß eine junge Dame in der ersten Sitz-Reihe einem Getränke servirenden Kellner ein Glas Bier abnahm und dasselbe vor unseren Augen während des weihevollen Vortrages eines classischen Adagio's leerte, so unterbrachen mein geigender Freund und ich die Nummer und wandten uns an den

eben vorübergehenden Kellner mit den Worten: „Wir bitten auch um ein Glas Bier", worauf wir Beide ein Glas Gerstensaft leerten, um dann erfrischt unsere Nummer von Neuem zu beginnen. „Wie du mir, so ich dir!" — Es war unser letztes Concert im gesegneten Banat. Wir waren endlich auf den Punkt gekommen, wo wir „nach Brod schrieen" — glücklicher Weise am ersten Januar, dem Tage unserer Erlösung, an welchem wir nach Deutschland fuhren. Wie lieblich lachten uns die sorgsam gepflegten Felder entgegen, als wir die Grenze von Schlesien passirt hatten. Der Segen deutschen Fleißes hatte da gewaltet. — Nun folgten noch sechszig Concerte, freilich arm an Abenteuern, dafür aber reich an künstlerischer Befriedigung. Wir erholten uns dabei geistig und materiell vollständig. —

Der Banat lag hinter uns wie ein schwerer Traum. Ich glaube nun selbst kaum mehr daran, daß es möglich war, all' Dies und noch vieles Aergere zu erleben, was ich meinem Leser verschwieg, dessen Geduld ich ohnehin lange genug in Anspruch genommen habe.

Eine Lehre aber mögen meine künstlerischen Collegen aus dieser Reisebeschreibung ziehen, wenn sie nicht schon selbst des reisenden Virtuosenthums müde geworden sein sollten: „Man wandelt nicht ungestraft unter — — — — Impresario's!"

2.

Theater in Holland.

(1883—1884).

Ungarn und Holland, das sind grelle Gegensätze! Nur Eines in Holland erinnerte mich an den Banat — es war mein Theaterdirector in Amsterdam, ein feuriger Magyar mit schwarzem Haar, sorgfältig gedrehtem Schnurrbart und einer an Tollkühnheit grenzenden Unternehmungslust, die mit dem Worte „Frechheit" am besten charakterisirt wäre. Oder ist es nicht frech, wenn ein mit den localen Verhältnissen kaum vertrauter Ausländer, der überdies baar alles Baaren ist, mitten im Winter in

einer Weltstadt, welche in Hülle und Fülle Theater besitzt, eine täglich spielende „deutsche Oper“ gründet, zumal wenn er den Mitgliedern wie dem Publicum gegenüber als Director eines Kunstinstitutes sich mit keinem anderen Curriculum vitae ausweisen kann als dem eines mehrjährig thätig gewesenen Choristen einer bekannten Bühne Deutschland's?

Doch wie dem auch sei, ich war nun einmal als Capellmeister der „deutschen Oper“ in Amsterdam, wohin mich mitten im December ein Telegramm berufen hatte, und so war es meine erste Pflicht, mit den Wölfen zu heulen. Daß da von künstlerischer Anschauungsweise und ähnlichen „Lappalien“ keine Rede sein konnte, wurde mir bald klar; hier galt es arbeiten, arbeiten und wieder arbeiten bis zur Bewußtlosigkeit, hatten wir doch einer Wiener Operette, einem holländischen Schauspiele, einer holländischen und einer englischen Operette, einer gastirenden französischen und deutschen Oper Concurrenz zu bieten. Dazu kommt, daß der Holländer, obwohl der Stammvater der Deutschen, kein Freund der deutschen Nation ist, welche ihm bedenklich über den Kopf gewachsen ist, sondern ein Liebhaber des Franzosenthums mit Allem, was d'ran hängt. Der Holländer hat vielfach die Sitten der Franzosen adoptirt; er spricht, obwohl seine Sprache weit mehr Verwandtschaft mit dem Englischen und Deutschen hat, mit Vorliebe französisch. So kommt es auch, daß die kgl. Oper im Haag französisch ist, ebenso wie die höfische Umgangssprache. Als Deutscher kann man also in Holland nur reussiren, wenn man außerordentliche Leistungen aufzuweisen hat. Daß dies bei einer mitten im Winter aus allen Winkeln der Welt zusammengerufenen Operngesellschaft unter der Leitung eines gänzlich unerfahrenen, in Folge totaler Vermögenslosigkeit rein materiell, keineswegs künstlerisch denkenden, dabei für alle guten Ratschläge tauben, überdies eigensinnigen Directors nicht der Fall sein konnte, muß Jedermann einleuchten. Es kann mir aber nicht in den Sinn kommen, meine liebenswürdigen Leser mit der Aufzählung all' der kleinlichen Erlebnisse zu quälen, welche mein Leben während der aufreibenden Capellmeisterthätigkeit in Amsterdam durchkreuzten. Ich will nur das Theaterleben in Holland, in so weit ich es kennen zu lernen Gelegenheit hatte, in seinen wesentlichsten Zügen schildern.

Eine Stadt in Holland sieht der anderen zum Verwechseln ähnlich mit Ausnahme der Hauptstraßen und der wenigen monumentalen Bauten von Amsterdam und Rotterdam. Die endlosen Reihen dunkler Giebelhäuser von langweiligster Eintönigkeit, alle mit kleinen Thüren und Vortreppen und mit riesigen Fenstern, welche den Wohngebäuden den Charakter von Treibhäusern verleihen, dazu die Eigenthümlichkeit, daß zu jeder Tageszeit alle Fenster nicht nur verschlossen, sondern bis herunter mit Rouleaux verhängt sind, was im Innern der Wohnräume dumpfe Luft und melancholisches Halbdunkel erzeugt; ferner die an den beiden Häuserreihen hinlaufenden schmalen, meist mit kleinen Bäumchen bepflanzten Straßen, zwischen welchen sich eine Gracht mit behäbig schwimmenden schwarzen Lastschiffen befindet — dies findet man in jeder Stadt Holland's; die weiten von kleinen Canälen durchzogenen Felder, auf welchen meilenweit Nichts als kleine rot bedachte Häuschen und Windmühlen mit träg sich bewegenden Flügeln stehen, über welche ab und zu ein Zug von Wandervögeln, Krähen oder verirrten Möven hinweg fliegt — dies ist der tödtlich einförmige Charakter des holländischen Landes.*) Und so wie Stadt und Land ist auch das Volk: phlegmatisch bis zur Unbegreiflichkeit, nur durch unausgesetzten Alkoholgenuß zu einer erhöhten Lebensthätigkeit künstlich hinaufgeschraubt, materiell vom Scheitel bis zur Sohle und sinnlich ruhigem Genusse fröhnend. Dieses Volk konnte wohl zu gewissen Zeiten große Maler erzeugen, welche allerdings durch ihre der höchsten Naturwahrheit zustrebende grasse Realistik den größten Gegensatz zu den Vertretern des idealistischen Schönheitsprincips der altitalienschen Malerkunst darstellen, der vielleicht bisher in der Kunst überhaupt bestanden hat, nie aber wahrhaft große Musiker; es ist eine von gelahrten Musikhistorikern gespielte abstoßende Komödie, die Werke eines Orlando di Lasso oder

---

*) Lenau charakterisirt eine holländische Landschaft meisterhaft mit einem Gedichte, aus dem ich hier eine Strophe anführen will:

Krähen, kaum die Schwingen regend,
Streichen langsam; dort am Hügel
Läßt die Windmühl' ruh'n die Flügel;
Ach, wie schläfrig ist die Gegend!

Josquin des Prés oder Dufay den göttlichen Offenbarungen eines Palestrina gleichzustellen, eine jener Flausen, wie sie in dem Hirne deutscher Gelehrter nur zu oft gespukt haben.

Nach der Eigenart dieses in Gold schwimmenden Volkes haben sich die Kunstzustände des Landes gebildet. Es sind z. B. in Amsterdam, welches mir wie das mercantile Gegenstück des poësievollen, ebenfalls dem Meere abgerungenen Venedig erscheint, für „Kunstgenüsse" niedrigster Art geradezu Kunsttempel errichtet. Giebt es einen theatralischen Zuschauerraum, der strahlender, üppiger und phantastischer ist als der im maurischen Style gehaltene theils mit Gas, theils mit elektrischem Weißlichte erhellte Schauplatz der „Park-Schouwburg" (Parktheater) in der „Plantage"? Giebt es viele Unterhaltungslocalitäten in Europa mit dem fürstlichen Glanze des „Panoptikum", des „Paleis voor Volksvlijt" oder des Hôtel's „Krasnopolski", wo man sich sozusagen in einem Palmenwalde befindet? Und dies Alles für Operette, Tingl-Tangl", Wachsfiguren und Gourmandise aller Art! — Darnach richtet sich auch der musikalische Geschmack der Holländer, welcher einen ziemlich antediluvianischen Eindruck macht. Eine Sängerin gefällt, wenn sie schön oder mindestens piquant ist (dies ist die erste Bedingung) und wenn sie gesanglich zu blenden versteht, gleichgültig, ob mit künstlerisch erlaubten oder unerlaubten Mitteln. Ein Baryton oder Tenor, welcher „loslegen" kann, ist dem holländischen Publicum die willkommenste Erscheinung. Die Lieblingsopern sind dort unbestritten „Martha" und „Der Troubadour"; diese wird man nie zu hören müde. Will keine Oper mehr „ziehen", und sei es das herlichste classische oder moderne Werk, ist ein Director in pecuniäre Sorgen geraten, so giebt es nur Ein unfehlbares Rettungsmittel: er annoncirt „Martha" oder „Troubadour"; dann füllt sich das Haus. Da ist das Publicum wie toll und gebärdet sich so überschwänglich und feurig wie das Publicum Italien's, mit dem es in solchen Vorstellungen verwechselt werden könnte; sieben- oder achtmalige Hervorrufe, wie man sie in Deutschland kaum kennt, sind dann an der Tagesordnung.

Der Holländer muß die Opern auswendig können, welche ihm gefallen sollen; da er aber nicht sonderlich musikalisch bean-

lagt ist, so hat er nur wenige Opern im Kopfe, sicherlich aber „Martha“ und „Troubadour“! Als ich eines Tages mit einigen Sängern unseres Theaters in eine Diamantschleiferei eintrat, um diese Specialität Amsterdam's zu besichtigen, empfiengen uns sämmtliche Gesellen und Lehrjungen mit allen — den erschienenen Sängern zugehörigen — Melodieen aus „Troubadour“, welche sie im Chorus vollständig rein und richtig sangen, um uns in ihrer Weise zu ehren. — Einen deutlichen Beweis, zu welcher Anspruchslosigkeit der Holländer durch den Mangel an musikalischem Talente verurtheilt ist, liefern die Orchesterzustände, welche geradezu traurig sind. Johannes Brahms bestätigte mir gegenüber diese meine Erfahrung unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Amsterdam, allwo man ihm für seine Werke gewiß das beste Orchester zur Verfügung gestellt hatte, welches dort existirt. Ich beurtheile also die Orchesterzustände Holland's nicht etwa nach dem mittelmäßigen und undisciplinirten Orchester, welches mir in der „deutschen Oper“ zur Verfügung gestellt war. Ein alter, sehr erfahrener Capellmeister in Amsterdam klagte mir einmal, daß er es mit den ungezogenen, jedweden Ernstes baaren Musikern nicht habe aushalten können, da sie ihn durch Unachtsamkeit, Ausbleiben, Frechheit und Büberei „bis auf's Blut“ mâltraitirt hätten. Auch ich mußte dies erfahren. Jede Probe strengte mich mehr an wie zehn Proben mit einem cultivirten, z. B. deutschen, Orchester. „Unser“ Orchester bestand aus Franzosen, Belgiern, Holländern und einigen Deutschen, fast lauter jungen Leuten, die jede Pause benützten, um ihren ewigen Branntweindurst ewig zu stillen, so daß außer den vortrefflichen deutschen Musikern Keiner nüchtern war. Dies trat besonders empfindlich auf unseren Opernreisen hervor, wo die Musiker oft ganze Nächte hindurch Sekt und Branntwein tranken und noch Schlägereien inscenirten, so daß Einige Tags darauf in der Vorstellung einschliefen, Andere aber mit blutigen Schrammen im Gesichte erschienen. Kaukasische Straßenarbeiter können keinen so sittenlosen, rohen Eindruck machen wie jene Musiker, die ich zu dirigiren das Vergnügen hatte. Sie blieben weg, wann es ihnen beliebte, tranken während der Proben Thee und Café und rauchten Cigaretten. Das Princip einer liebenswürdigen Behandlung der

Musiker, an welchem ich stets festhalten zu können vermeinte, verwandelte sich bald in das unnachsichtlicher Strenge, wenigstens insoweit ich ihrer fähig war — aber auch diese nützte nichts! Große Geldstrafen, welche vom Director dictirt und thatsächlich zur Ausführung gebracht wurden, hatten kaum einen Erfolg; ja sie reizten die durch Spirituosen und andere Stimulanzien völlig roh und unzurechnungsfähig gewordenen Leute zu noch erhöhter Renitenz, wußten sie doch (besonders die nicht leicht zu ersetzenden Holzbläser), daß man sie notwendig brauche, weil es nicht allzuviel verwendbare Musiker in Holland giebt. Die einzige gute Eigenschaft, welche „unserem" Orchester zuzuschreiben war und die bei der erschrecklich hohen Stimmung in Holland und der anstrengenden, fast täglichen Beschäftigung der Sänger hohen Wert besaß, war die Gewandtheit, mit welcher dasselbe Alles, was man ihm vorlegte, in jede beliebige Tonart transponirte; ein diesbezüglicher Wunsch wurde mir nie — auch nicht in den bedenklichsten Fällen — versagt. Sollte ich die Bethätigung dieser gern zur Schau getragenen Fähigkeit nicht auch der unvergleichlichen Frechheit dieser Leute zu verdanken gehabt haben?

Der einzige Mann, der Einfluß auf die Musiker hat, und welcher in Amsterdam überhaupt die allgemeinste Achtung besitzt, ist der greise, noch fast jugendlich aussehende berühmte holländische Theaterdirector Van Lier, ein liebenswürdiger und äußerst kluger Mann, nebenbei der Besitzer zweier großer Schauspielhäuser in Amsterdam und einiger Millionchen. Dieser Mann hat in seinem Auftreten etwas Fürstliches, weshalb ich ihn scherzweise nie anders als König Lear nannte. Am Neujahrstage pflegt Van Lier Hof zu halten. Er empfängt da im Foyer des „Grand Theatre" in der Amstelstraat alle unter seiner Direction stehenden Künstler, welche er — wenn sie ihm zum „neuen Jahr" gratulirt haben — küßt und — zum Frühstücke lädt.

In Holland ist es eine alte Sitte, daß jedes Theaterunternehmen reist. Das hat sein Gutes, aber auch sein Nachtheiliges. Das Gute daran ist die Thatsache, daß auch kleinere Städte, welche nicht im Stande sind, sich eine eigene Schauspiel- oder gar Operngesellschaft zu halten, in die Lage kommen, gute Ensemble-Leistungen zu genießen, und wenn dies auch nicht täglich

der Fall sein kann. Das Nachtheilige daran ist, daß jede Gesellschaft unter dem oftmaligen Reisen leidet. Abgesehen davon, daß die Aufregungen, welche stets im Gefolge einer solchen Reise sind, für die Sänger nicht vortheilhaft sein können, die vielmehr an Tagen, an welchen sie eine große Partie singen, Ruhe haben sollen; so ist im Winter das frühe Aufstehen, das Ein- und Aussteigen und das damit verbundene wechselnde Einatmen warmer und kalter Luft, das Uebernachten in ungeheizten*) Zimmern und feuchten Betten für dieselben geradezu gefährlich zu nennen.

Ich könnte von diesen außerordentlich anstrengenden Reisen mit Solisten, Chor, Orchester, Requisiten, Verwaltungspersonal und Instrumenten viel erzählen, zumal aber von den häufigen Indispositionen der Sänger, welche gar manche Vorstellung zweifelhaft machten. Es war oft an der Grenze des Möglichen, wenn wir z. B. um 5 Uhr früh aufstehen und darauf eine siebenstündige Fahrt zurücklegen mußten, welcher die Table d'hôte folgte, um nach kurzen Minuten der Erholung uns in die Garderoben zu begeben (ich mußte mich auch stets umkleiden und in Frack, weißen Handschuhen und weißer Cravatte dirigiren), und einer 3- bis 4stündigen Opernvorstellung entgegenzusehen. — Es reiste ebenfalls die „deutsche Oper" von Rotterdam, die französische Hofoper aus dem Haag u. s. w., nur nicht so anstrengend wie wir. Außerdem herscht noch in Holland die Gewohnheit, die Vorstellung in der Mitte auf eine halbe Stunde zu unterbrechen, in welcher Pause Alles aus dem Theater in's Buffet geht, um starken Café oder Thee, oder wohl auch Sprit, zu sich zu nehmen, nicht wie bei uns in Deutschland und Oesterreich zahme Bäckereien und Eis. Diese Unterbrechung heißt dort die „Coffie-Pauze" (Café-Pause). Natürlich wird dadurch die Dauer der Vorstellung bedenklich verlängert, so daß wir — da das Theater allgemein erst um 8 Uhr beginnt — mit großen Opern selten vor Mitter-

*) In Holland hat fast kein Hôtel Oefen in den Fremdenzimmern, wenn es auch mitunter vorzukommen pflegt. Da im Allgemeinen Holland ein warmes Klima hat, so werden eiserne Oefen erst im Falle des Bedürfnisses (auch in Privatwohnungen) gemiethet und gesetzt.

nacht fertig wurden. Unsere Reisen,*) welche meist je vier Städte umfaßten, führten uns wiederholt nach Haarlem, Deventer, Zwolle, Groningen, Nimwegen, Wagingen, Utrecht, Zütphen, dem friesländischen Leeuwarden**) und Leyden. Den Haag und Rotterdam berührten wir nicht, da dort ohnehin ständige Opern sind. Das war immer eine Aufregung in der betreffenden Stadt, wenn unsere „operagezelschap“ ihren Einzug hielt! Die Solisten waren bald in den ersten Hôtels untergebracht, aber die armen, halb aus Holländern, halb aus Deutschen bestehenden Choristen (wie schön diese babylonische Sprachverwirrung im Vortrage der Chöre war, ist leicht zu denken!) hatten ihre liebe Not, um eine billige Unterkunft für ihre spärlichen Diäten in dem über alle Begriffe theuren Holland zu finden. — „Man hat uns überall recht freundlich aufgenommen“, besonders in Haarlem, Zwolle, Groningen und Nimwegen. Einzelne Künstler wurden sogar bei ihrem Auftreten empfangen. „Das ist nichts so Seltsames“, höre ich meine liebenswürdigen Leser sagen. „Allerdings!“ antworte ich ihnen darauf, „das gerade nicht; aber unerhört ist es doch, daß man einen Capellmeister empfängt, wenn er zum Pulte tritt, um die Ouverture zu beginnen“. Dies geschah mir nämlich dreimal: in Utrecht, Groningen und Leyden. Ich konnte mir den Grund lange nicht erklären. Endlich erhielt ich durch einen Holländer die Aufklärung: diese drei Städte sind hervorragende Universitätsstädte, wo die Studenten regiren, etwa wie in Halle, Jena oder Heidelberg. Als ich auftrat, begrüßten also die Herren Studiosi, welche sämmtliche „Stalles“ (Parquettsitze) inne hatten, in mir keineswegs den Capellmeister, sondern den academischen Bürger, ihren Commilitonen. Es war mir aufgetragen worden, überall, wo wir das erstemal spielten, vor der Ouverture die holländische Hymne, in den Universitätsstädten aber ein holländisches Studentenlied zu dirigiren — eine Sitte, wie sie außer

*) Künstler, welche sich als solche legitimiren können, fahren in Holland ausnahmslos auf allen Bahnen um den halben Preis, einer der wenigen Vortheile der Künstler, welcher gewiß auch im künstlerischen Deutschland eingeführt werden könnte!

**) Heimatsstadt der „Ortrud“ (Richard Wagner's „Lohengrin“), „Radbod's, des Friesenfürsten, Sproß“.

Holland nur noch in Italien existirt. Beim Vortrage dieser Stücke erhob sich das ganze Publicum und brach dann in lebhaften Beifall aus. Die Gunst war schon halb gewonnen. Man hätte es aber als absichtliche Beleidigung von uns Deutschen aufgefaßt, wenn der Vortrag eines dieser Lieder unterblieben wäre.

Nur wenige holländische Theater ähneln den uns'rigen. Viele sind in Saalform (ohne Logen; meist mit Einer Gallerie) gebaut, wie z. B. das Theater „Schouwburg Van Lier" (Plantage, Fransche=Laan) in Amsterdam, in welchem wir spielten, ferner die Theater zu Deventer, Wagingen, Zütphen und das colossal große Theater in Leeuwarden. Auffallend war mir fast in allen Theatern der Mangel an brauchbaren Decorationen. In diesem Punkte scheint man in Holland sehr genügsam zu sein, denn sogar in Groningen, welche Stadt eines der entzückendsten und vornehmsten Theater (einen Neubau in der Art etwa des neuen Opernhauses zu Frankfurt a. M.) besitzt, mußten wir Mozart's an Verwandlungen reiche „Zauberflöte" mit zwei Decorationen, einem ländlichen Zimmer und einer auffallend hellgrün gemalten freien Gegend geben, da überhaupt nur vier Decorationen vorhanden waren, von welchen zwei unter keinerlei Umständen verwendet werden konnten: eine moderne Stadt und ein eleganter Salon im Renaissancestyl. Ebenso war es in Leeuwarden und Deventer, wo wir fast Alles, wie die holländischen Theaterarbeiter sich ausdrückten: „im busch„ (Wald=Decoration) spielten. In Haarlem, einer der ersten Musikstädte Holland's, welches ein sehr hübsches an Decorationen durchaus nicht armes Theater hat, war sozusagen gar Nichts für die „Wolfsschlucht" im „Freischütz" vorhanden als ein paar kahle Felsen. Noch nie vorher hatte ich aber Decorationen gesehen wie in Leeuwarden und Deventer: dieselben waren vollständig aus H o l z. In Deventer wurde der Hintergrund aus vier gleich großen Rechtecken zusammengesteckt, die Coulissen schob man auf einfachen Rinnen in die Scene, die Deckenstücke (Soffiten), ebenfalls von Holz, hiengen mit Metallringen an Haken, welche an der Saaldecke angebracht waren, denn Schnürboden gab es da keinen. Das war in den Zwischenacten ein emsiges Herauf= und Hinabklettern auf Zimmermanns=

leitern, ein Hämmern und Rücken wie in einem Sensengewerke! Ich hätte den holländischen Arbeitern nie eine solche Lebendigkeit zugetraut. Und doch dauerte jeder Zwischenact zwanzig bis fünfundzwanzig Minuten, so daß beim „Troubadour" im Laufe des Abends sieben Viertelstunden Pause entstanden, was bei solch' umständlicher Procedur gewiß nicht zu verwundern ist. Daß die disciplinlosen Orchestermusiker trotz aller Verbote die Zwischenacte meist auf der Bühne verbrachten, trug auch nicht wenig zur Störung bei. Alles Dies wäre verzeihlich gewesen; nur das Tabakrauchen auf, unter und hinter der Scene, gegen welches in Holland kein polizeiliches Verbot zu bestehen scheint (ich habe nie eine diesbezügliche Warnung oder Rüge von irgend einem Theatervorgesetzten oder einem Wachmanne aussprechen gehört), schien mir bezüglich der Feuersgefahr ein bodenloser Leichtsinn, bezüglich der Sängerkehlen eine unverantwortliche Rücksichtslosigkeit. Ich habe sogar einmal im Zuschauerraume einen Herrn mit einer brennenden Cigarette sitzen sehen, und zwar auf einem der ersten Plätze! Man wird wohl auch in Holland in diesem Punkte erst dann zur Einsicht kommen, wenn einmal dort ein großer Theaterbrand ausbricht, vor welchem m. W. dieses Land bisher eigenthümlicher Weise verschont geblieben ist. Ueberhaupt ist die Feuergefährlichkeit der meisten holländischen Theater eine eminente; enge Sitzreihen, wenig Ausgänge, schlechte Garderoben und ungemein kleine, unbequeme Orchesterräume*) vermehren dieselbe noch um ein Beträchtliches.

So weit lernte ich die holländischen Theater aus meiner eigenen Thätigkeit kennen. Ich hatte aber auch Gelegenheit, einem holländischen Schauspiele und einer holländischen Operette beizuwohnen. Eigenthümlich genug, daß ich zufälliger Weise dieselbe Operette [„Die Offiziere im Kloster"**)] in holländischer Sprache hörte, welche ich zwei Jahre zuvor in Arad ungarisch gehört hatte. Es ist nicht einmal ein besonderes Lob für das magyarische Idiom, wenn ich sage, daß es gesungen weit besser klingt als das holländische mit seinen unschönen Hauch- und

*) Mit Ausnahme der Theater in Groningen und Utrecht.
**) Auch „Die Musketiere der Königin" genannt.

Gaumenlauten (ch, kr). Geradezu verletzend aber wirkte auf mich, der ich weder die eine noch die andere dieser beiden Sprachen verstehe, schon vom rein klanglichen Standpunkte aus, die Declamation zweier Dramen unseres deutschen Schiller, dessen von Wohllaut überströmende Sprache weder entfernt von der ungarischen, noch von der holländischen Uebersetzung (von dieser schon gar nicht) erreicht wird; „dies konnte ich aus den für mich peinlichen Aufführungen der „Maria Stuart" in Arad und der „Räuber" in Amsterdam lernen.

Nach zweiundachtzig dicht hintereinander dirigirten Opernvorstellungen sagte ich Holland Lebewohl. Wie anders rauschten die Wellen des Rheins in meinem geliebten deutschen Vaterlande als in jenem kalten Handelslande. „Dahin gehör' ich!" jauchzte es in mir, als der Zug die Grenze überschritten hatte. Was waren mir alle bunten Tulpenbeete von Haarlem mit ihrem vorwiegend industriellen Charakter gegen die lachenden Rebengelände des wonnigen Rheinstromes, den ich nun in glückseliger Stimmung hinauffuhr, um meiner Heimat zuzustreben?! — Dreimal betrat ich sein Ufer: In Cöln, der „heiligen Stadt", in Bonn und in Rüdesheim.

Wenn August Wilhelm Schlegel mit dem geistreichen Ausspruche „Architektur ist gefrorene Musik" auch den „Nagel auf den Kopf" getroffen hat, auf das größte Meisterwerk gothischer Kunst, den Cölner Dom, paßt er nicht. Das ist keine gefrorene Musik, nein: ein Strom warm quellender Musik, die jedes Menschenherz, welches noch nicht erfroren ist in dem kalten Getriebe der Alltäglichkeit, bis in's Innerste rühren und ergreifen muß. Vor jenem Wunderbaue steht man zerknirscht und klein wie vor den ewigen Wundern der majestätisch thronenden Alpenwelt.*)

---

*) In Cöln besuchte ich auch Ferdinand Hiller; der allbekannte Künstler trat mir als gebrochener Greis entgegen; und dennoch klagte er, wie ungern er seine anstrengende, alle Kräfte eines „ganzen" gesunden Mannes in Anspruch nehmende Stellung als Director der städtischen Musikschule und Dirigent der „Gürzenichconcerte" aufgebe. Er ahnte wohl, daß seine „classischen" Anschauungen einem neuen Geiste weichen werden, der unaufhaltsam ist, wenn er auch noch so lange zurückgedämmt wurde. — Hiller starb ein Jahr darauf (1885). Ein kraftvoller Künstler mit meister-

In dem lieblichen Bonn besuchte ich Beethoven's Geburtshaus und — Robert Schumann's neues Grab mit dem vornehm-schönen Marmordenkmal (musicirende Engel); als ich die niedere Friedhofsmauer im älteren Bezirke des einem Garten gleichenden Bonner Gottesackers entlang gieng, fand ich ein ziemlich verwahrlostes Grab, welches meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog und dessen Leichenstein mich in tief weihevolle Stimmung versetzte; es war die letzte Ruhestätte der treuen Lebensgefährtin unseres Schiller!

Vom düsteren Tode zum blühenden Leben! Am 20. Mai schritt ich, umfangen von dem vollen, würzigen Dufte des neu erwachten Lenzes, den Hügel von Rüdesheim zum „Niederwald" empor, um Schilling's mächtiges deutsches Nationaldenkmal zu besuchen. Als ich von dessen Stufen hinabsah auf den alten deutschen Rhein und auf das herlich fruchtbare Land, da tönte es in mir wie ein vieltausendstimmiger Chor:

„Lieb' Vaterland, magst ruhig sein!
Fest steht und treu die Wacht am Rhein."

3.

Eine „letzte traurige Fahrt."

(1883.)

„Richard Wagner ist todt!" Diese grauenhafte Nachricht weckte mich am 14. Februar 1883 aus dem Schlafe. Der erste Eindruck auf mich war ein unbegreiflich matter, unklarer. Erst nachdem ich das Gräßliche ganz erfaßt und in mich aufgenommen hatte, brach mein Schmerz unaufhaltsam los und drückte mich mit Riesengewalt zu Boden. Das Gefühl, welches ein ungeheuer bedeutungsvoller Augenblick der Weltgeschichte im Menschen zu erzeugen pflegt, übermannte mich diesmal vollends.

lichem Können — Dr. Franz Wüllner — folgte dem verdienstreichen Greise im Amte. Er verwaltet es mit dem vollen Bewußtsein von der Bedeutung, welche auch der neuen deutschen Kunst zukommt.

Konnte, ja durfte es überhaupt wahr sein, daß unser großer nationaler Meister und Denker für ewig sein Auge geschlossen habe?

Mit ihm gieng ja der Herzschlag unseres künstlerischen Zeitalters zu Grabe. Tausendmal wälzte ich die unwiderrufliche Thatsache in meinem gefolterten Hirne herum, um ihr irgendwo ein Plätzchen in meinem Denken zu suchen — es gelang mir nicht; die unbegreiflichste Differencialgleichung, der paradoxeste philosophische Ausspruch wäre mir faßlicher gewesen als jene entsetzliche Botschaft aus dem Tartarus.

Nie mehr soll ich ihn wiedersehen, den ewig jungen, kraftvollen Genius, der Tausende durch seinen Riesengeist erhoben und geläutert, der eine Welt in Atem gehalten hat, den heißgeliebten und heißgehaßten Meister; niemehr soll ich einem neuen seiner unsterblichen Leier entlockten Tone lauschen, denn nun hat er sein schweres, kampfreiches aber auch siegvolles Leben ausgelebt — er ist todt!

Den ganzen Tag irrte ich that- und zwecklos, fast stumpf, in den Straßen von Graz herum. Um mich war Alles schwarz und düster. Ich konnte kein lachendes Gesicht seh'n; glaubte ich doch, Jeder müsse heute weinen. Und wen ich gleichgültig fand, vor dem ekelte mich. Ich konnte nichts dafür.

Etwas gefaßt, schrieb ich für die „Tagespost" einen Aufruf „an die Verehrer Richard Wagner's", welcher den Zweck hatte, eine Summe zur Herstellung eines Monsterkranzes für Wagner's Grab zu erzielen, welcher im Namen der Stadt an den traurigen Bestimmungsort — Bayreuth — geschickt werden sollte. Der Aufruf appellirte hauptsächlich an das Deutschthum von Graz und betonte mehr den nationalen Mann in Wagner als den Künstler, was bei der bedrängten Lage der Deutschen in Oesterreich besonders in's Gewicht fallen mußte. Derselbe lautete:

„Richard Wagner, der größte Meister der Tonkunst unseres Zeitalters, ist todt. Die erschütternde Nachricht hat auf dem Drahte bereits die ganze Welt durchflogen, und heute trauern bereits Tausende und aber Tausende über den Hingang des Riesengeistes, welcher mit seiner hohen Begeisterung und unbeugsamen Energie allen feindlichen Gegenströmungen zum Trotze das

Ideal seines Lebens zu verwirklichen, mit ihm die starren Geister alltäglicher materialistischer Gesinnung zu bannen und das Leben und Wesen seiner Nation bis in ihr Innerstes zu durchdringen vermochte.

Richard Wagner war ein echter Deutscher; er liebte seine Stammesbrüder mehr, als es dieselben oft wohl glauben mochten, wenn er im heißen Drange eines mit allen Fibern Deutschland liebenden Herzens seinem gerechten Unmute über die Flauheit, den Mangel nationalen Selbstgefühles und die Verjudung der Deutschen Luft machte. Mit Wagner stirbt in der That ein Stück wahrsten, lautersten Deutschthums. Seine Sache ist von der deutschen nicht mehr zu trennen; dies wird sich immer mehr beweisen, besonders in den schweren Stürmen, die gerade wir Deutsch-Oesterreicher noch zu bestehen haben werden. Mit Stolz können wir Wagner auch den Unsrigen nennen: das Band, welches uns Stammesbrüder alle verbindet, die heilige deutsche Kunst, kann uns kein Dämon aus dem Herzen reißen!

In Bayreuth wird der ruhelos Strebende den ersehnten Frieden finden. Es ist nun Ehrensache für unsere deutsche Stadt, dem großen Todten ein Zeichen der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit auf's Grab zu legen."

Als ich den Aufruf vollendet hatte, trat ein lichter Engel zu mir in's Zimmer, ein Freund im wahrsten Sinne des Wortes. Er sprach: „Reise mit mir! Wir wollen unserem geliebten Meister gemeinsam das letzte Geleite geben." In dankbarster Liebe zu dem edlen Manne entbrannt, der es mir ermöglichte, meinem innigsten Herzensbedürfnisse Folge leisten zu können, entschloß ich mich rasch, mit ihm die Reise nach Venedig anzutreten. Wenige Stunden später saß ich bereits mit meinem Freunde im Dampfwagen. Unser Gespräch drehte sich nur um den großen Dahingeschiedenen. Da erzählte ich ihm auch eine seltsame Geschichte aus meinem kurzen Verkehre mit Richard Wagner:

„Es war im Herbste des Jahres 1879, als ich mich in Bayreuth niederließ, um Wagner persönlich kennen zu lernen. Ich verkehrte wiederholt in seinem Hause,*) welches damals nur

*) Siehe dieses Buch S. 108 flg.

wenige Fremde sah. Außer mir fanden sich in der Regel ein: Hans von Wolzogen mit Frau, Josef Rubinstein, Ferdinand Jäger mit Frau, Herr von Stein, und während ihres kurzen Bayreuther Aufenthaltes auch Franz Liszt und J. H. Löffler. Es war also mehr Gelegenheit geboten als je, den Meister in seinem Familienleben kennen zu lernen. Die heiter-schönen Abende, welche ich in Wagner's Heim zubrachte, boten auch viel der köstlichsten Anregung und werden stets zu meinen wundervollsten Erinnerungen zählen. Doch es sollte damals bald anders werden. Joseph Rubinstein, ein zelotischer Verehrer des Meisters, welcher sich im „Wahnfried" durch seine vortrefflichen pianistischen Bach-Vorträge sozusagen unentbehrlich gemacht hatte,*) erbot sich, für die „Bayreuther Blätter" einen Artikel gegen den Wagner ganz und gar unsympathischen Robert Schumann zu verfassen. Ich hatte davon keine Ahnung gehabt. Gelegentlich der Erwiderung eines Besuches, den mir Jos. Rubinstein abgestattet hatte, sah ich in dessen Wohnung auffallend viel Schumann'sche Werke, u. A. dessen C-dur-Symphonie, liegen. Aus einer nebensächlichen Bemerkung, welche ich deshalb fallen ließ, schloß Rubinstein auf meine Vorliebe für Rob. Schumann. Er fuhr heftig auf und fragte mich, den gänzlich Unbefangenen, wie ich über Schumann denke. Ich sagte leidenschaftslos meine liebevolle Meinung, ohne es mir aber etwa beifallen zu lassen, Schumann als Symphoniker zu preisen. Da funkelten Rubinstein's Augen in unheimlichem Zorne auf und in krankhafter Erregung wies er mich zurecht, daß ich als echter und wahrer Wagnerianer über Schumann nicht anders als schlecht zu denken habe. Das war mir denn doch zu viel. Nach einigen vergeblichen Versuchen, den halb verrückten Fanatiker eines Besseren zu belehren, indem ich ihm Schumann's unvergänglichen Liederkreis „Frauenliebe und -Leben", diesen sinnig hohen Ausdruck echt deutschen Gemütes, als Bannkreuz vorhielt, blieb mir nichts übrig, als grob zu werden und offen zu erklären, daß ich selbst urtheilsfähig zur Genüge sei und mir keine Ansicht gewaltsam octroyiren lasse, die ich nicht theilen könne; er verstehe und

---

*) Wagner's Vorliebe für J. S. Bach war in den letzten Jahren seines Lebens eine außerordentliche.

fühle die Tiefe Schumann's gar nicht. „Und Sie sind kein aufrichtiger Verehrer Meister Wagner's!" schleuderte er mir in's Gesicht; „wissen Sie denn auch, daß ich einen großen Artikel gegen Ihren Robert Schumann in Bereitschaft liegen habe, der nächstens in den ‚Bayreuther Blättern' erscheinen wird?!" Das sollte mich nun vollständig todt machen; ich konnte mich aber nicht enthalten, dem kalten Manne mit dem unstäten Kainsblicke, noch bevor ich ihn verließ, zu sagen: „Wagner kann über Schumann denken und urtheilen, wie er will; er hat sich das Recht dazu erworben durch das unendlich Große, was er uns als Künstler geschenkt; Sie aber dürfen es nicht, und wäre es auch nur deshalb, weil man Sie lediglich für das Werkzeug Wagner's halten würde. Was aber Wagner sagen will, sagt er selbst; dazu braucht er keinen Zweiten; hüten Sie sich vor jenen Künstlern, welche durch die Verehrung Wagner's noch nicht blind für andere Kunst geworden sind; die werden Sie steinigen!" — Ich gieng. — Nun aber kam das für mich tiefschmerzliche Nachspiel, welches mir der beleidigte Stolz Rubinstein's heraufbeschworen hatte. Als der Aufsehen erregende Artikel contra Schumann im Augusthefte der „Bayreuther Blätter" thatsächlich erschienen war, kam ich eines Abends zu Wagner. Auch Liszt war anwesend. Wagner, der mich bereits lieb gewonnen und bisher mit wirklicher Herzenswärme behandelt hatte, war diesmal wie umgewandelt. Zweifellos hatte ihm Rubinstein in der Angst, Wagner könne mit der Zeit mich, den Christen, ihm, dem Juden, vorziehen, eiligst meine Schumann-Vertheidigung hinterbracht und vielleicht sogar in entstellter Form. Wagner's flüchtiger Gruß und seine Anrede: „Sie Schumannianer!" wiesen darauf deutlich hin. Ich wußte, woran ich war; und da gab's auch keine Hilfe mehr für mich; denn bei Wagner war ein Zurückhalten unmöglich, und hatte er was auf dem Herzen, so mußte es losbrechen. Wagner, für den es nichts Schmerzlicheres geben konnte, als ein Nichtverstandenwerden, sah durch Rubinstein's Beschreibung in mir sogleich einen künstlerischen Antipoden, womöglich gar aus dem Lager seiner Feinde. Da ihm nun einmal Schumann der seinen Bestrebungen diametral entgegenstehende Künstler schien, den er für „unwahr" und „schwülstig" im Ausdrucke hielt, so glaubte er in mir keinen

wahren Anhänger seiner Kunst zu finden, als ich offen meiner Gesinnung Ausdruck verlieh, daß ich Schumann verehre, wenngleich ich hinzusetzte, daß ich trotzdem nicht „Schumannianer", sondern „Wagnerianer" sei. Der Meister redete sich immer mehr in den Zorn, so daß all' mein Erklären und Beschwichtigen nichts fruchtete. Ich war einmal in seinen Augen kein aufrichtiger Freund, ja womöglich gar ein Verräter, und so mußte ich denn seine Gunst für immer verlieren. Durch solch' leidenschaftliches Vorgehen hat sich Wagner viele Feinde bereitet, welche seine harten Kämpfe noch erschwerten. Wer aber Wagner nahm wie er war, leidenschaftlich in seinem grenzenlosen Idealismus und herzensgut, der konnte wohl unter ihm leiden, nie aber sein Feind werden. — Ich liebte ihn mehr wie zuvor, und gerade Das war es, was meinen Schmerz, von ihm — dem hingebend Verehrten — verkannt worden zu sein, noch gewaltig vertiefte.

Trotz des Zuredens seiner Gattin, ich möge wieder in's Haus kommen (ich hatte mir nämlich eine Unterredung mit ihr unter vier Augen zu meiner Rechtfertigung erbeten) trennte ich mich schweren Herzens von Bayreuth, fest entschlossen, Wagner nie wieder zu sehen. Durch die Widmung meines bald darauf veröffentlichten Buches über „musikalische Declamation", welche der Meister „dankbarst und mit der größesten Freude" annahm, erfuhr er, daß ich nach wie vor zu seinen glühendsten Verehrern zählte. Ich sah ihn in der That nie mehr. Wird es mir vergönnt sein, nun seine bleiche Hand zu küssen?" —

Damit schloß ich. Mein Freund war bewegt. Die kleine Geschichte schien ihn ergriffen zu haben. Wir schwiegen Beide. —

Die Sonne schien bereits warm auf uns herab, als wir das Coupé verließen, um dem Palazzo Vendramin zuzueilen. Noch melancholischer mutete mich diesmal die schöne Lagunenstadt an als sonst. Andererseits ließ uns die gedrückte Stimmung, welche in Venedig in Folge des Todes des großen deutschen Meisters herschte, die Stadt fast heimatlich erscheinen. Als unsere Gondel vor den Stufen des stolzen italischen Renaissancebaues hielt, der die entseelte Hülle des theuren Meisters in sich schloß, überkam mich ein vernichtendes Gefühl, gleichzeitig aber eine gewaltige Sehnsucht, noch einmal die Züge

des Geliebten zu sehen. Doch die heiße Bitte, zum Sarge zugelassen zu werden, wurde uns kurzweg abgeschlagen. Cosima hielt vierundzwanzig Stunden den Leichnam umklammert. Sie war von ihm nicht fortzubringen. Wohl hatte sie vergessen, daß Der, welcher hier aus dem Leben geschieden war, nicht ihr, der Gattin, allein, sondern der ganzen Welt gehörte. Und dieses mächtige Gefühl hätte in ihr siegen müssen, wenn sie die Größe ihres Gatten ganz erkannte. Ja, man gieng so weit, uns Wenigen, die wir gekommen waren, den Leichnam Wagner's nach der Heimat zu geleiten, die Stunde der Abreise verheimlichen zu wollen. Doch das war nicht durchführbar. Um $^1/_2$ 2 Uhr trug man den Sarg in eine Leichengondel herab; die Familie Wagner's, Hans Richter, Schukowsky, Maler der „Parsifal"-Decorationen, Groß, Verwaltungsrat der Bayreuther Bühnenfestspiele und nunmehr auch Vormund der Wagner'schen Kinder, Dr. Keppler, Wagner's Arzt, ferner mein Freund und ich folgten in Trauergondeln. Das waren Alle. Kein Publicum hatte sich angesammelt, da die Stunde der Ueberführung nicht öffentlich bekannt gegeben worden war. Am Bahnhofe erschien der Bürgermeister von Venedig mit drei Municipalräten, ferner Deputationen des Musikvereins und des „Circolo Artistico", um ihr Beileid auszudrücken. Fünf Minuten nach 2 Uhr ertönte das Abfahrtssignal, die Feuerwehrabtheilung salutirte, Alle entblößten ihr Haupt und der Zug, welcher in einem Salonwagen die Familie Wagner's, in einem anderen dessen Freunde und in einem innen mit Sammet und Silber ausgeschlagenen und mit unzähligen Blumen und Kränzen geschmückten Wagen die sterblichen Reste Wagner's mit sich führte, setzte sich in Bewegung. Das war eine ernste Fahrt an den blühenden Städten Oberitalien's vorbei, über den Brenner nach München! Den Brenner passirten wir in später Nacht. Alles war dicht beschneit; der Vollmond lugte unheimlich zwischen den Bergriesen hervor und beschien die düstere Schneelandschaft. Wenn ich so ab und zu aus meinem Halbschlafe aufzuckte, mußte ich es mir erst wieder zum furchtbaren Bewußtsein bringen, welchen Zweck diese endlose Fahrt zu erfüllen hatte. Gar mancher große Held hat schon den Brenner überschritten — dachte ich, als ich gerade in die kalte, helle Nacht hinausblickte — doch hat man

noch keinen so großen Todten über ihn getragen. Diese Nacht war grauenhaft, und doch gäbe ich die mächtige Erinnerung an sie nicht um eine Welt her.

In Bozen und Innsbruck kamen Trauer-Deputationen mit Kränzen zum Bahnhofe; einer derselben war vom Thierschutzvereine in Bozen dem todten Meister gewidmet, der sich so mannhaft gegen die Vivisection ausgesprochen hatte.*) — Des nächsten Tages nach 2 Uhr Mittags langten wir erst in München an, also nach einer Fahrt von vierundzwanzig Stunden.

Eine ungeheure Menschenmenge wogte am Centralbahnhofe, um den Leichnam Rich. Wagner's zu empfangen. Die ganze Künstlerschaar München's (darunter nur wenig Musiker!) fand sich mit einem buchstäblich haushohen Monsterkranze ein, der auf vier langen Stangen getragen wurde. Der König hatte einen malerisch schönen Kranz als Scheidegruß gesandt, auf dem die Inschrift zu lesen war: „Dem großen Wort- und Tondichter — König Ludwig II. von Baiern". — Eine Legion von Fackelträgern war am Perron postirt, und mehrere Gesangsvereine waren erschienen, um Trauergesänge anzustimmen, zu deren Ausführung es aber nicht kam, da Frau Cosima sich jedwede musikalische Herzenskundgebung in ihrem großen — allerdings erklärlichen — Egoismus des Schmerzes verbeten hatte.

Um $^3/_4$ 5 Uhr setzten wir unsere Fahrt mit der Leiche bis Bayreuth fort, wo wir erst gegen Mitternacht ankamen. Eine ungezählte Volksmenge erwartete uns auch hier am Bahnhofe.

Der Wagen mit dem Leichname unseres Meisters blieb auf dem Geleise steh'n, von einigen Schutzmännern bewacht! Alles begab sich in die Stadt, und bald ward es still am Bahnhofe. Der Meister hatte Ruhe! — Wie anders lag Tags darauf das liebliche Städtchen vor mir, das ich vor wenigen Monaten im festlichen Flaggenschmucke zur üppigsten Sommerszeit und im Vollgefühle des Glückes nach der letzten Aufführung des „Parsifal" verlassen hatte. Winterlich ernst und menschenleer waren die

---

*) Siehe Richard Wagner's „Ges. Schriften und Dichtungen" (Leipzig, Fritzsch), X. Bd. S. 251 flg.: „Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: Die Folterkammern der Wissenschaft."

Straßen und von den Giebeln herab grüßten mich schwarze Trauerfahnen. — Im Laufe des Vormittags machte ich einen Spaziergang zum Festspielhause, auf dem Wege, „den einst so wunderleicht ich fand". Drei große Trauerflaggen wehten vom Wagnertheater. Rings herum Alles im Winterschlafe — und auch der große Meister schlief für immer! Da tauchten die Worte in meiner Erinnerung auf, die er nach der letzten „Parsifal"-Vorstellung aus dem unsichtbaren Orchester herauf seinen Künstlern tief bewegt zurief: „Dank, tausend Dank Euch, Ihr Lieben, und über's Jahr auf Wiedersehen!" — — — —

Das war ein Leben am Bayreuther Bahnhofe, noch lebhafter als zur Festspielzeit, denn heute kam Alles an Einem Tage. Mit jedem Zuge trafen unzählige Freunde des todten Meisters ein, Deputationen von Hof- und Stadttheatern, Journalisten, die überall dabei sein müssen, u. s. w.; nur eine Berufsklasse fehlte in auffallender Weise; es war diejenige, welche dem Meister sehr viel, wenn nicht Alles, zu verdanken hatte — die Bühnensänger. Ich bemerkte nur — zwei Ausnahmen: Reichmann und Niemann.

Die Post- und Gepäckswagen förderten eine fabelhafte Zahl von Kisten und Schachteln zu Tage, welche sämmtlich Kranzspenden enthielten. Die Zahl derselben dürfte sich auf mehrere Hunderte belaufen haben. Da waren Kränze aus England, Rußland, Italien, Amerika (telegraphisch bestellt), vor Allem aber aus Deutschland und Oesterreich, von Hof- und Stadttheatern, Wagner-, Gesangs- und Musikvereinen, Künstlern und Freunden. Drei unter ihnen schienen mir von eigenthümlicher Bedeutung, es waren die Kränze von Johannes Brahms, Hans von Bülow und Friedrich Nietzsche, dem von Wagner abgefallenen Baseler Philologen und Philosophen.*) Palmen, Kränze aus Silber, schwarze Lorbeerimitationen mit Silberverbrämung, Zweige und Kissen, alle mit den verschiedenartigsten Inschriften, füllten zwei große Wagen. Bemerkenswert waren darunter durch ihre Originalität vor Allem (außer den bereits erwähnten Spenden König Ludwig's und der Münchener bildenden Künstler) die venezianischen

*) Siehe „Der Wanderer und sein Schatten" von Nietzsche.

Kränze, ferner der Riesenkranz der Stadt Graz — ein zwei Schuh breiter Lorbeerkranz mit achtzig*) darin eingeflochtenen kleinen Edelweißkränzen und der Bänder-Inschrift „Dem größten deutschen Künstler die deutsche Stadt Graz", ferner die sinnigen Aufschriften der Spenden aus Cassel („Selig in Liebe, selig im Glauben!"), Altenburg („Erkennt ihr ihn, dann muß er von euch zieh'n"), von Ehepaar Sucher in Hamburg („Ruhe, ruhe, du Gott!"), von Ehepaar Fletsch in Wien (Oh! der du jetzt in göttlichem Glanz den Erlöser selbst erschau'st, bitte für uns!") u. s. w.

Nachmittags hatte sich eine riesige Menschenmasse vor dem Bahnhofe angesammelt. Ganz Bayreuth war auf den Beinen. Ob es wohl wußte, wen es da begrub? — Der Platz vor dem Bahnhofe war mit dreizehn hohen, schwarz bekleideten Masten, welche Trauerflaggen trugen, abgesteckt. Die Spitzen dieser Masten waren durch breite schwarze Tuchschleifen verbunden, in deren Mitte weiße Tafeln befestigt waren, auf denen die dramatischen Werke Richard Wagner's in chronologischer Reihenfolge geschrieben standen, und zwar so, daß die Tafel mit „Parsifal" gerade auf's Festspielhaus hinblickte. Da noch ein Verbindungstuch vorhanden war, für welches kein Werk des Meisters mehr vorlag, so hatte ich, obzwar unbefugt, den Arbeitern angeordnet, dorthin eine leere Tafel zu setzen, welche ausdrücken sollte, daß wir Alle noch ein unsterbliches Werk des Meisters ersehnten.

Um 4 Uhr waren alle Trauergäste auf dem frei gehaltenen Platze vollzählig versammelt. Man hob still den Sarg**) mit der theuer'n Hülle auf den stolzen Leichenwagen. Nur der Kranz des Königs lag auf dem Sarge selbst, da sich der Meister bei Lebzeiten jeden anderen Blumenschmuck auf demselben und in der Gruft verbeten hatte.***) — Feierliche Stille tiefster Ergriffenheit herschte. — Alle Glocken der Stadt begannen zu läuten. Furchtbar erschütternd drangen nun die ewigen Klänge der Trauermusik zu Siegfried's Tod aus der „Götterdämmerung" an unser Ohr, welche eine Bayreuther Capelle — wenn auch ungenügend —

*) Die Anzahl der Spender bezeichnend (s. S. 302 dieses Buches).

**) Ein Metallsarg, in welchem sich noch ein Sarg mit Glasdeckel befand, worin der balsamirte Meister lag.

***) Die Kränze hängen nun alle im Festspielhause.

spielte. Unter den näheren Freunden Wagner's wurde ein heftiges Schluchzen und Weinen hörbar, welches sich noch steigerte, als der würdige greise Bürgermeister von Bayreuth — Dr. Muncker — die Rednerbühne betrat, um in schlichten, tief zu Herzen gehenden Worten vom Meister den letzten Abschied zu nehmen. Bei den Schlußworten: „Meister, nimm unsere letzte Liebesgabe! Schlafe wohl, schlafe bei uns wohl!" legte er den von der Stadt Bayreuth gespendeten Kranz auf den Sarg. Noch betrat Verwaltungsrat Feustel die Tribüne. Er sprach über die Pflichten der Lebenden gegen den großen Todten: die Erhaltung der Reinheit des menschlichen Bildes Wagner's gegenüber der Lüge, dem Hasse, Neide und der Verläumdung, ferner über die würdige Verwaltung der hohen Hinterlassenschaft Wagner's, der Bayreuther Festspiele.

Aus dem Innern des Bahnhofgebäudes ertönte nun, von unsichtbarem Chore*) vorgetragen, Wagner's einst für Weber's Begräbniß componirtes „Grablied". Dann setzte sich der Zug unter Trauermusik in Bewegung. Voran schritt die Feuerwehr; dann folgten: zwei Herolde, eine Musikcapelle, Kranzträger, zwei bis drei Wagen mit Kränzen, der Leichenwagen, die Geistlichkeit, Graf Pappenheim als Vertreter des Königs von Baiern, Freunde des Hauses, Deputationen und Künstler, Journalisten, das kgl. Offizierscorps, die kgl. Civilbeamten, eine zweite Musikcapelle, musikalische Vereine von Bayreuth und endlich die Gemeindevertretung und die Bürgerschaft von Bayreuth.

Eine tobende und lärmende Menschenmenge wogte neben und hinter dem Zuge; die Theilnehmer am Zuge waren sämmtlich todtenstill und Viele von ihnen weinten.

Beim schwarz drappirten „Wahnfried"-Thore mußten weitaus die Meisten zurückbleiben und nur eine verhältnißmäßig geringe Zahl, welche vorher vom Verwaltungsrate Einlaßkarten erhalten hatte, geleitete die Leiche durch den „Wahnfried"-Park zur Gruft**) hinter der Villa, wo der große Mann zur ewigen Ruhe gebettet wurde. Gesenkten Hauptes umstanden wir die offene Gruft.

---

*) Bayreuther „Liederkranz".

**) Siehe S. 110 flg.

Cosima war im Hause geblieben; jedoch die Kinder Wagner's waren anwesend. Es war ein rührender Anblick, wie die großen Lieblingshunde des Meisters am Sarge ihres Herrn schnupperten und dessen Kinder schmeichelnd beleckten. Sie wußten es wohl, die treuen Thiere, daß ihr Gebieter nicht mehr unter den Lebenden war.*) — Pastor Caselmann nahm nun unter den hergebrachten rituellen Formeln die Einsegnung der Leiche vor. Wie seltsam nahmen sich bei diesem Todten die trostlos wahren Worte der „Schrift" aus: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras!"

Es dunkelte.

Bis in's Innerste erschüttert verließ ich die Gruft, nachdem ich noch einen Kuß auf den Sarg gedrückt, der mir die halbe Welt grausam zu umschließen schien. — Eigenthümlich gestaltete sich der Himmel bei dieser erhabenen Leichenfeier. Als dieselbe um vier Uhr Nachmittags ihren Anfang genommen hatte, lichtete sich das bis dahin dicht bewölkte graue Firmament und lachte blau, mit sonnigem Abschiedsgruße auf den Götterliebling herab. Kaum hatten wir aber die Gruft verlassen, so bewölkte sich der bis nun rein gebliebene Himmel vollkommen und es begann zu schneien. Der eigentlichen Versenkung des Sarges durfte Keiner der Gäste anwohnen. In später Stunde soll die liebende Gattin den Meister selbst mit versenkt haben und dann mit einer Fackel in die Gruft gestiegen sein und ein lautes Gebet verrichtet haben. Dies war gewiß die hehrste Todtenfeier.

---

*) In dem „offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber" (Richard Wagner's Ges. Schriften und Dichtungen X. Bd.) sagt Wagner u. A. (S. 267): „Wo unter Menschen hingebende Treue bis zum Tode angetroffen wird, hätten wir schon jetzt ein edles Band der Verwandtschaft mit der Thierwelt keineswegs zu unserer Erniedrigung zu erkennen, da manche Gründe sogar dafür sprechen, daß jene Tugend von den Thieren reiner, ja göttlicher als von den Menschen ausgeübt wird; denn der Mensch ist befähigt in Leiden und Tod, ganz abgesehen von dem der Anerkennung der Welt übergebenen Werte derselben, eine beseligende Sühnung zu erkennen, während das Thier, ohne jede Vernunfterwägung eines etwaigen sittlichen Vortheiles, ganz und rein nur der Liebe und Treue sich opfert, — was allerdings von unseren Physiologen auch als ein einfacher chemischer Proceß gewisser Grundsubstanzen erklärt zu werden pflegt.

Tags darauf war eine Versammlung auf der Bühne des Festspielhauses, an welcher ungefähr dreißig Herren theilnahmen. Es wurde nicht viel geredet, sondern in Kürze auf dem durch Wagner's erhabenste Offenbarungen geweihten Boden der männlich-ernste Beschluß gefaßt, des großen Todten Andenken dadurch zu ehren, daß sein heißester Wunsch mit allem Eifer erfüllt werde: die stete Fortführung der Festspiele.

Alle Mittel seien dafür zu concentriren und nicht durch Wagner-Standbilder zu zersplittern. Mit der Losung „die Festspiele finden statt" giengen wir wieder in alle Weltrichtungen auseinander.

Wir haben Wort gehalten; gab es doch keine glänzendere Rechtfertigung der Bayreuther Idee als die meisterlichen Wiederaufführungen des „Parsifal" in den Jahren 1883 und 1884. Denselben wohnte nicht mehr eine erlesene Freundesschaar allein bei; es hatte sich dazu das deutsche Volk eingefunden.

Und jener Geist, auf welchen vertrauend Richard Wagner seinen „Ring des Nibelungen" entworfen und ausgeführt hat*), jener Geist, welcher mit zäher Riesenkraft den Stammfeind unserer Nation zu Boden warf, der Geist Luther's, Goethe's und Schiller's, er wird und muß sich auch hierin voll bethätigen und er wird und muß auch hierin Sieger bleiben!

*) Siehe das Widmungsblatt im Clavierauszuge der „Götterdämmerung".

X.

Zu J. S. Bach's zweihundertstem Geburtstage.

(1885.)

Die nationale Bedeutung Joh. Seb. Bach's und dessen Einfluß auf das Kunstschaffen Richard Wagner's.

Vortrag, gehalten in der vom Grazer Rich. Wagner-Vereine am 26. März 1885 veranstalteten Joh. Seb. Bach-Feier.

„Menschlich und edel ist das Gute, göttlich und unsterblich aber das Schöne."
(Rob. Hamerling.)

Die Frage, wie gerade unser Verein dazu kommt, eine Gedenkfeier für J. S. Bach zu veranstalten, dürfte nicht so ungerechtfertigt sein, da unser Verein bekanntlich kein speciell musikalischer ist. Den äußeren Umständen, welche uns zwangen, die kleine Feier vom 21. März, dem Geburtstage Bach's, auf heute verschieben zu müssen, haben wir es zu verdanken, daß sie auf den Todestag des großen Beethoven fällt. Mit diesem Namen ist nun auch der Weg punctirt, welchen das künstlerische Deutschland seit Bach zu beschreiten hatte, um bis R. Wagner zu gelangen. Möge man es auch als beschränkt ansehen, in der Tonkunst von Nationalität zu sprechen, da jene doch eine überall verständliche Universalsprache ist, während der Dichter nur aus der Sprache seines Volkes heraus, der Maler aus dem ihm typisch gewordenen Wesen nationaler Gesichtsbildung und vaterländischen Landschaftscharakters schafft, so kann doch auch die Tonkunst ihren Nationalcharakter nicht verläugnen. Sie geht nicht viel weniger als ihre Schwesterkünste aus der culturellen Eigenart ihrer Nation hervor, wie da sind deren Religionscultus,

Klima, Bodenbeschaffenheit, Trachten, Sitten, politische Schicksale u. s. w. Es würde heute zu weit führen, dieser interessanten Thatsache in's Detail nachzugehen.*) Es genüge uns, zu constatiren, daß S. Bach ein wahrhaft deutscher Tonkünstler war; seiner Abstammung nach ein Deutscher (und zwar von einem österreichischen Geschlechte**), welches sich später in Thüringen niederließ), künstlerisch der niederländischen Schule entsprossen (und was sind die Niederländer Anderes als Nachkommen der alten Franken und Sachsen?), wurde S. Bach — gefestigt und geläutert durch die Reform seines großen Vorfahren und engeren Landsmannes Martin Luther — Repräsentant des protestantisch-deutschen Charakters.

Alles, was nach ihm Großes in der deutschen Musik geleistet wurde, entsprang der durch ihn gegebenen Anregung. Wir können ihn also ohne Weiteres mit Marx den Begründer und Vater der deutschen Tonkunst nennen. Die Zahl seiner Werke ist groß. Sie besteht aus Oratorien, Passionsmusiken, geistlichen und weltlichen Cantaten, Motetten und Messen, Clavier- und anderen Instrumentalwerken aller Art und Größe, Orgelcompositionen, Phantasieen, Concerten, Präludien und Fugen. In allen diesen Werken, von den gewaltigsten und ausgedehntesten bis zu den kleinsten musikalischen Arbeiten behauptet Bach seinen unsterblichen Ruhm als der „erhabene Vertreter des Innerlichen und Geistigen in der Kunst", die den Hörer in die verwickelten Gänge der vollkommensten Polyphonie führt, welche aber seinem Ideale nur als Mittel zum Zwecke dient, den Stoff zu durchgeistigen. Es ist daher ein großer Irrthum, das rein Technische an Bach dessen Hauptdomäne zu nennen, wie es noch Viele thun, die nicht tiefer in seine Werke eingedrungen sind. Diese Auffassung ist überhaupt nur dadurch möglich geworden, daß uns das Verständniß für die rein polyphone Ausdrucksweise Bach's immer mehr abhanden gekommen, ja in neuester Zeit der Vorliebe für eine weichlich verschwommene Romantik fast ganz zum Opfer gefallen

---

*) Siehe darüber den Aufsatz „Ideeen über die Entstehung nationaler Musik" (S. 175 flg. dieses Buches).

**) Spitta hat diese Annahme in seiner Bach-Biographie bestritten.

ist, so daß es beinahe scheint, als könnte die naive Anschauung des Aristoteles, das Zusammenklingen mehrerer Töne zu Harmonieen scheine ihm ebenso unverständlich, als wenn mehrere Menschen zugleich Verschiedenes sprächen, zwar nicht auf unsere Auffassung von der Harmonie, aber wohl auf die vom Contrapuncte angewendet werden.*)

Daß mit der Emancipation der einzelnen Stimmen eines Tonwerkes eine durch keinerlei Harmonik oder Instrumentirung erzielbare Wirkung erreicht werden kann, lehren uns nicht nur des großen Sebastian Riesenwerke, z. B. seine Passionsmusiken, in denen er mit eminenter Gedankentiefe eine unerreichte Beherschung colossaler polyphoner Structuren verbindet, sondern beweist uns auch der auffallende Drang aller seiner großen Nachfolger, sich der rein harmonischen Ausdrucksweise in reiferem Alter immer mehr zu entschlagen und dem polyphonen Style die von ihnen bis dahin noch nicht zum Ausdrucke gebrachten Empfindungen höchster Abstraction anzuvertrauen, wie wir dies vor Allem bei dem seiner Natur nach von Bach grundverschiedenen Beethoven beobachten können, dessen letzte Werke (besonders Sonaten und Streichquartette) sich fast krampfhaft in polyphoner Ausdrucksweise gefallen.**) Bach aber war der Urquell aller Studien seiner Nachfolger, so Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Mendelssohn's, der diese „unbegreifliche Erscheinung der Gottheit" — wie er Bach nannte — wieder der Vergessenheit entzog, Schumann's, ja sogar des unberechenbaren Chopin, der täglich Morgens zwei Stunden Bach-Studien machte, und vieler Anderer, und er wird es wohl für alle Zeiten bleiben. So konnte auch der Meister, dessen Bestrebungen unser Verein fördert, nicht unter den großen Künstlern fehlen, die aus Bach den Grundstock ihres Könnens bildeten und den Funken ihrer Begeisterung entnahmen. Rich. Wagner, der Vielverläumdete, dem man mit seltener Gehässigkeit die Nichtbeachtung, ja sogar die Verunglimpfung unserer großen Tonmeister vorzuwerfen sich nicht entblödete, fehlt nicht nur nicht

---

*) Siehe Anmerkung auf S. 6—7.

**) Bekanntlich hat Beethoven noch in den letzten Jahren seines Lebens contrapunctische Studien bei Albrechtsberger mit Eifer betrieben.

unter den Schülern Sebastian's, nein, er war Einer der begeistertsten Verehrer, ja man könnte fast sagen: Anbeter desselben. Die glühende Liebe, mit welcher Rich. Wagner allezeit an seinem Mozart, Beethoven und Weber hieng, übertrug er in dem letzten Decennium seines Lebens fast ausschließlich auf Bach, dessen Werke er als den Ursprung unserer nationalen Musik betrachtete. Zwei Praeludien und Fugen aus dem „wohltemperirten Clavier" waren sein tägliches Abendgebet. Irgend ein pianistischer Freund, der gerade in „Wahnfried" anwesend war, spielte dieselben vor, wobei Wagner's Antlitz unwillkürlich vor Entzücken leuchtete.

Da schon das Wort gang und gäbe ist, daß ein Künstler „auf den Schultern" des Anderen stehe, daß er auf den Errungenschaften seines Vorgängers eigenartig weiterbaue, so kann man unter allen Umständen mit Recht behaupten, daß kein Tonmeister seine größten Werke geschaffen, ohne sein Gebäude in gewissem Sinne direct auf Bach'schen Grundfesten aufgebaut zu haben, möge sich jenes im äußeren Charakter auch noch so sehr von diesen unterscheiden. — Zwei Jahrhunderte in der Entwickelung einer Kunst sind im Allgemeinen nicht so viel, in der Tonkunst aber sozusagen Alles, denn der ganze Bau der Classicität, der Romantik und des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes ist in der Zeitspanne aufgeführt worden, welche sich von Seb. Bach's Geburtsjahr bis zu Rich. Wagner's Todesjahr erstreckt. Welch' weiter Weg von der „Matthäuspassion" bis zum „Parsifal"! Und doch, wie viele Berührungspunkte haben gerade diese beiden Werke!

Die bedeutendsten und letzten Kundgebungen unserer großen Meister waren im höchsten Sinne des Wortes religiöse, so die Haydn's („Schöpfung"), Mozart's (Requiem), Beethoven's („Missa solemnis"), Wagner's („Parsifal"), und sind mit dem Aufgebote der ganzen ihnen zu Dienste stehenden Polyphonie ausgestattet, deren Geist und innerstes Wesen ihnen durch keinen Anderen als durch J. S. Bach erschlossen wurde.

Am meisten entfernte sich von der strengen, oft herben, Bach'schen Polyphonie unser apollinischer Künstler Mozart, dessen leicht fließender (ihm sozusagen angeborener) Contrapunct nur aus südlichem Schönheitsgefühle, nicht aus gewaltigem Kampfe und

Ringen und aus dem zu machtvoller Polyphonie drängenden Ausdrucksbedürfnisse*) sich entwickelte, wie besonders bei unseren deutschesten Künstlern: Bach und Wagner, in deren Werken die contrapunctischen Motive wie Weltmächte gegen einander rennen, um sich scheinbar zu vernichten, in Wahrheit aber zu einem doppelt Großen zu vereinigen. Wenn je Musik — wie Beethoven sagt — „dem Manne Feuer aus dem Geiste schlägt", so thut sie dies in Bach's und Wagner's Contrapunct**).

Bach schien Allen wie ein künstlerisches Axiom; seine Werke wurden unbedenklich zu Verkündern unumstößlicher Gesetze — herabgewürdigt. Viel größer scheint mir gerade der „Unfehlbare" in seinen gewaltigen Freiheiten, wie sie freilich Wagner sich nicht erlauben durfte, wollte er nicht sofort von einer Meute blutdürstiger Zeitungswölfe angefallen und zerrissen werden; ich erinnere nur an den Eintritt des F-dur-Accordes Anfangs des „Meistersinger"-Vorspieles oder den des Trompeten-C-dur-Accordes in der D-dur-Musik des Tagesanbruches im 2. Acte „Lohengrin".

Das Große ist nicht allezeit das Schöne im Sinne gewisser Aesthetiker, vor denen unser großer Bach in seinen gewaltigsten Momenten nicht bestehen könnte, so wenig als manche „Furcht und Mitleid" erregende Scenen des Sophokles und Shakespeare.

Um auf das „Gesetz", die Regel zurückzukommen, welche den Künstler beim Schaffen leiten soll — wie jene Aesthetiker behaupten —, so muß diese vielmehr im Künstler selbst liegen; ist dies noch nicht der Fall, so nimmt sein Werk entweder den Charakter des Regellosen oder — was noch schlimmer ist — den des Schablonenhaften an.

In jedem wirklichen Kunstwerke schlummern zwingende, wenn auch dem schaffenden Genius selbst noch unbewußte, Regeln, und nun heißt es — wie Hans Sachs in den „Meistersingern"

*) Dies beweisen die Fugen in den Symphonieen, die vierhändigen Fugen 2c. Eine Frucht von Mozart's Bach-Studium dürfte eher die herbe C-moll-Fuge für Streichquartett (auch für zwei Claviere) sein.

**) Eine eigenthümliche, die Ansicht vom Deutschthum dieser beiden Meister bestätigende Thatsache ist, daß wir in Deutschland bis auf verschwindende Ausnahmen nur Bach-Vereine (Leipzig, Hamburg, Berlin, Köln, Heidelberg 2c.) und Wagner-Vereine finden.

sagt —: „Sucht davon erst die Regeln auf!", ihr Aesthetiker im „Gemerk"!*) —

Wollen wir den directen Einfluß von Bach auf Wagner, wo er sich in auffallender Weise zeigt, beobachten, so nehmen wir am besten die „Meistersinger" zur Hand und sehen z. B. das Vorspiel an, noch mehr die Prügelscene und die auch in ihrer Instrumentirung im Bach'schen Style gehaltene Stelle zu Hans Sachs'ens Worten im dritten Act: „Vernehmt, respectable Gesellschaft, was Euch hier zur Stell' schafft!" ferner das erste Schmiedelied aus „Siegfried" mit seinen Baßfortschreitungen, Geigen-Rouladen und -Trillern, wie einige Stellen der „Verwandlungsmusik" aus dem 1. Aufzuge des „Parsifal" u. s. w.

Diese Einzelheiten können mir übrigens nur ganz nebensächlicher Art sein; mir war heute in erster Linie darum zu thun, als Beantwortung der Anfangs gestellten Frage, Wagner's Vorliebe und Begeisterung für Bach's echt deutsches Kunstschaffen, wie desselben Einfluß auf ihn in Kürze darzulegen. Lassen wir schließlich noch unserem lieben „Meister" selbst das Wort über die Bedeutung des heute von uns gefeierten, vor zwei Jahrhunderten geborenen großen Deutschen! Rich. Wagner läßt sich in seinem herlichen Aufsatze „Was ist deutsch?" u. A. folgendermaßen vernehmen: „Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Cantor und Organisten in kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessen-

*) Auch Wagner's Theorieen, wie er sie in „Oper und Drama" darlegt, sind ihm erst nachträglich aus seinen eigenen Kunstwerken deutlich aufgegangen.

heit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfung weise ich nur hin; denn es ist unmöglich, ihren Reichthum, ihre Erhabenheit und Alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen. Wollen wir uns jetzt aber die überraschende Wiedergeburt des deutschen Geistes auch auf dem Felde der poëtischen Literatur erklären, so können wir dies deutlich nur, wenn wir an Bach begreifen lernen, was der deutsche Geist in Wahrheit ist, wo er weilte, und wie er rastlos sich neu gestaltete, während er gänzlich aus der Welt entschwunden schien ......

Bach's Geist, der deutsche Geist, trat aus dem Mysterium der wunderbarsten Musik, seiner Neugeburtsstätte, hervor. Als Goethe's „Götz" erschien, jubelte es auf: „das ist deutsch!" Und der sich erkennende Deutsche verstand es nun auch, sich und der Welt zu zeigen, was Shakespeare sei, den sein eigenes Volk nicht verstand; er entdeckte der Welt, was die Antike sei, er zeigte dem menschlichen Geiste, was die Natur und die Welt sei.

Diese Thaten vollbrachte der deutsche Geist aus sich, aus seinem innersten Verlangen, sich seiner bewußt zu werden. Und dieses Bewußtsein sagte ihm, was *er* zum ersten Male der Welt verkünden konnte, daß *das Schöne und Edle nicht um des Vortheils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt*; und Alles, was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist „*deutsch*", und deshalb ist der Deutsche groß; und *nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschland's führen*".

Orts- und Namens-Register.

Erklärung der Abkürzungen: C. = Componist. V. = Virtuose. S. = Sänger. G. = Gelehrter. D. = Dichter. Dir. = Dirigent. B. K. = Bildender Künstler.

Druck der Roßberg'schen Buchdruckerei in Leipzig.

Druck der Roßberg'schen Buchdruckerei in Leipzig.